كلمة الوزارة

الاعتراف بالآخر

الدكتور رياض نعسان آغا
وزير الثقافة

يدرك عقلاء الغرب أن ما حدث ويحدث من فتن واعتداءات على قيم ومعتقدات العرب والمسلمين في أوروبا، هو نتاج حملة مبرمجة قادتها قوى صهيونية ذات نفوذ في المجتمع الغربي، وكنا نتوقع أن نشهد هذه الحملة منذ أن فجع الإسرائيليون بنتائج الاستفتاء الذي أجراه الاتحاد الأوروبي عام ٢٠٠٣ في أوروبا، وجاءت نتيجته مذهلة للإسرائيليين حين اكتشفوا أن نحو ٦٠٪ من شعوب أوروبا يعتبرون إسرائيل أكبر الدول التي تشكل خطراً على السلام العالمي. يومها كتبت «يديعوت أحرونوت» تقول: «إن صورة إسرائيل في عيون الأوروبيين انزلقت نحو حضيض غير مسبوق». وفي حقيقة الأمر لم يفاجأ الإسرائيليون بالموقف الذي يعبر عن رأي عام يشمل ربع مليار مواطن أوروبي؛ فقد كانت إسرائيل تدرك ضيق المجتمعات الأوروبية بتحميلها وزر ما عاناه اليهود من اضطهاد ومذابح في العديد من الدول الأوروبية في الماضي، حيث ما يزال الأحفاد الأوروبيون يقدمون سيل الاعتذارات ويدفعون الديات بالمليارات

دون أن يصدر قرار غفران أو نسيان أو تسامح، وما يزال سيف قانون «معاداة السامية» مشهراً على رأس من يخطر له أن يشكك حتى بأرقام الضحايا من اليهود. ويبدو أن كل ما قدمته بعض دول أوروبا من معونات ضخمة ودعم غير محدود لـ «القضية اليهودية» لم يرو غليل إسرائيل. وباتت أجيال الأوروبيين، من الشباب المثقفين، تدرك أن بعض آبائهم وقادتهم أخطأوا مرتين: مرة حين اضطهدوا اليهود بدوافع دينية أو عرقية وطردوهم من أوروبا فلم يجد اليهود ملاذاً آمناً إلا في بلاد العرب والمسلمين، ومرة أفظع حين كفّروا عن ذنوبهم بارتكاب جريمة أشد قسوة حين دفعوا دية الغفران من حساب العرب الذين تفاءلوا بدعم أوروبا لهم بعد انهيار الدولة العثمانية!

لقد أدركت الأجيال الأوروبية الجديدة حقيقة ما حدث في منتصف القرن العشرين، وافتضحت أكذوبة غولدا مائير الشهيرة بأن فلسطين أرض بلا شعب وأن اليهود شعب بلا أرض، فقد تمكن الشعب الفلسطيني من أن يقدم للبشرية كلها أمثولة الدفاع عن الحق وعن الأرض. وقد برز التحول الكبير في موقف الشباب الأوروبيين بشكل واضح منذ الانتفاضة الأولى، ثم جاءت الانتفاضة الثانية لتعزيز قناعات العالم كله بأن الباطل لا يستطيع أن يغلب الحق مهما طال الزمن، ولسوء حظ إسرائيل جاءت ثورة المعلوماتية والاتصالات لتحقق للشعب الفلسطيني فرصة نادرة لتعريف العالم بقضيته، وليرى العالم على الفضائيات جرائم إسرائيل، وهذا ما دفع كثيراً من الشباب في أوروبا وأميركا للقدوم إلى فلسطين للتضامن مع شعبها، ولن تنسى الضمائر الحية ذكرى الناشطة الأميركية راشيل كوري التي قتلتها جرافة إسرائيلية. وثمة آلاف الأوروبيين والأميركيين من حركة التضامن مع الشعب الفلسطيني التي كانت راشيل إحدى أعضائها، وهم يمثلون هذا الجيل الذي لم يقبل الإذعان للأكاذيب، وهؤلاء هم الذين واجهوا إسرائيل عبر الاستطلاع بحقيقة كونها خطراً على أوروبا وعلى السلام في العالم، وهم الذين طالبوا بمحاكمة شارون

في بلجيكا. وقد عرف قادة إسرائيل أن أجيال الغرب الجديدة لن تستمر في الإذعان للابتزاز الإسرائيلي. ونذكر أن شارون دعا لجنة وزارية مصغرة لمواجهة ما سماه «عودة معاداة السامية إلى أوروبا»، وقد رصدت اللجنة ميزانية ضخمة لتحسين صورة إسرائيل في أوروبا، ساهمت فيها قوى اليمين الأوروبية المتطرفة، وكان من أهداف الحملة إثارة المشاعر العدائية ضد المهاجرين العرب والمسلمين، أما الأهداف الاستراتيجية الكبرى فكانت تشويه صورة المقاومة العربية والإسلامية وتقديمها كمنظمات إرهابية.

ما يدعوني إلى الحديث عن تلك البديهيات (والتي باتت للأسف بحاجة إلى برهان) هو حالة الاستهانة الغربية العامة بالحق العربي؛ فقادة الغرب الكبار يعرفون أن العرب قبلوا بما لم يكن ممكناً أن يقبلوا به قبل بضعة عقود، وحسبنا أن نتأمل الفارق بين قمة لاءات الخرطوم الشهيرة، وبين قمة التأكيد على المبادرة العربية للسلام في الخرطوم، والتي عقدت الثلاثاء الماضي، مما يؤكد كون العرب يتعاملون مع الوقائع، إذ أعلنوا استعدادهم للاعتراف بوجود إسرائيل حين تنفذ قرارات الشرعية الدولية. ولكن المفارقة المؤلمة أن تبقى المبادرة العربية للسلام دعوة مفتوحة بلا صدى، وهنا تقع المسؤولية في اعتقادي على أوروبا التي ضاعت منها «خريطة الطريق» رغم أنها خريطة مبعثرة الخطوط، ولن يعفي أوروبا من المسؤولية التاريخية أمام العرب قلقها من الموقف الأميركي الداعم لإسرائيل، فالأوروبيون هم جيران العرب، وشركاؤهم التاريخيون، وعليهم أن يتابعوا دورهم في التفاعل الحضاري العريق مع العرب والمسلمين، وألا يتركوا الساحة العربية لنفوذ إسرائيل يضع أوروبا في مواجهة ساخنة مع أصدقائهم العرب الذين غفروا لهم سنوات الاستعمار والاحتلال وتجاوزوا كل عثرات الماضي من أجل الاستقرار والاستمرار في العيش المشترك الآمن.

إن العالم الذي يطالبنا بالاعتراف بالآخر مدعو إلى ممارسة هذا الاعتراف

بنا، ونحن نكاد نكون وحدنا في العالم من يعترف بالجميع، بل إن موقفنا الديني الإسلامي يضعنا في موقف الإذعان في الاعتراف بحق الآخر حتى لو كان كافراً بكل الأديان السماوية، فالقرآن الكريم يعلمنا أن نقول للكافرين (لكم دينكم ولي دين) معتبراً الكفر ذاته ديناً، ويأمرنا أن نبرهم ونقسط في تعاملنا معهم حين لا يعتدون علينا. فأما أهل الكتاب فالقرآن الكريم يأمرنا أن نجد معهم الكلمة السواء التي نتفق عليها معاً، وما أكثر ما يتفق عليه المسلمون مع أهل الكتاب، لأن الإسلام يأمرنا أن نؤمن بكل الكتب السماوية وبكل الرسل (لا نفرق بين أحد من رسله)، وعلينا أن ندع معاً ما نختلف عليه. فالمسلمون يقبلون بالآخر غير معنيين بدينه ومعتقده، هنا نتذكر قول الإمام علي كرم الله وجهه (الناس إما إخوة لنا في الدين أو نظراء لنا في الخلق)، ومرجعية ذلك إيمان المسلمين بأن الله كرم الإنسان بإنسانيته.

إننا عرباً- مسيحيين ومسلمين- نعتقد أن على أوروبا أن تلعب دوراً أكثر فاعلية، وأن تنصف العرب ما دامت دولها العظمى هي التي ابتلتهم بإسرائيل، وزودتها بالسلاح النووي، ومكنتها من طرد الشعب الفلسطيني الذي لن يتنازل عن حقه في العودة إلى وطنه وأرضه وقد قبل الدعوة الغربية إلى السلام في مدريد ثم في أوسلو، وقبل المبادرات والوساطات الغربية كلها، ولكنه لم يجد إلى الآن من يعترف له بكامل حقه، وكذلك الأمر مع الأمة العربية كلها، فقد استجابت لدعوات السلام وقدمت المبادرة العربية الشهيرة ولكن إسرائيل غير آبهة بل إنها لا تكلف نفسها عناء الرد، فهي ما تزال تعتقد أنها قادرة على أن تحقق حضورها ومشروعها الاستيطاني بالقوة المطلقة، رغم أنها تزداد عزلة وانغلاقاً خلف الجدار الذي سيتحول إلى سجن كبير لها ولن يخرجها منه غير الاعتراف بالحق والإذعان له.

❖ ❖ ❖

كلمة المعرفة

خطوات عربية على طريق الحرير

رئيس التحرير
د. علـــي القيّم

في خريف عام ٢٠٠٤ زرت الصين الشعبية لأول مرة بدعوة كريمة من وزير الثقافة الصيني، وفي الفترة الواقعة بين ١٩و٢٩ حزيران الماضي، كانت زيارتي الثانية لهذا البلد العظيم الذي صنع شعبه الحضارة منذ سبعة آلاف سنة، واستمر منذ ذلك التاريخ يصنع ويطوّر بقوة وحيوية يحسده عليها شعوب العالم..

مناسبة الزيارة كانت للمشاركة والاحتفال بالذكرى الخمسين لإقامة العلاقات الدبلوماسية بين الصين والبلدان العربية، وكانت فرصة مناسبة لتأكيد متانة العلاقات العربية الصينية وامتدادها في أعماق التاريخ من خلال مشاركة سورية الفعّالة بمهرجان الفنون العربية، الذي رعته ونظمته جامعة الدول العربية ووزارة الثقافة الصينية..

لقد حرصت سورية العربية على المشاركة بهذه المناسبة بوفد ثقافي كبير ترأسهُ الأستاذ الدكتور رياض نعسان آغا وزير الثقافة، وكان الحضور فاعلاً وقوياً في عروض الافتتاح والأزياء الشعبية العربية، ومعارض الفن التشكيلي العربي، والصناعات التقليدية، وندوة المنتدى الثقافي العربي الصيني، وفي لقاءات الحوار المنفتح على الآخر الذي يؤكد نظرة المحبة التي تكنّها أمتنا العربية كلها نحو شعب الصين العظيم.

لقد كان مهرجان الفنون العربية في الصين خطوة جديدة على طريق الحرير، حيث تؤكد مصادر التاريخ العربي والصيني أن مظاهر وأنشطة التفاعل الحضاري بين الثقافتين العربية والصينية استمرت منذ قرون بعيدة، موغلة في القدم، في إطار التفاعل السلمي الإيجابي عن طريق تبادل السلع، ونشاطات التجار والرحالة وطلاب العلم والمعرفة، وفي التقدير إن دخول الثقافة العربية إلى الصين عن طريق قوافل التجارة العربية، يعد أحد أبرز جوانب الاعتزاز لدى المجتمعات العربية بالصداقة الصينية، وتقول مصادر التاريخ إن دخول اللغة العربية وتعليمها قد بدأ في الصين منذ القرن السابع الميلادي، وتشير الروايات إلى أن أول بعثة رسمية قدمت من الوطن العربي إلى الصين كانت في عهد الخليفة عثمان بن عفّان (رضي الله عنه) مما يدل على قدم التواصل والاتصال بين العرب والصينيين.. ومنذ ذلك التاريخ دخلت الصناعات الصينية في حياة الشعوب العربية والإسلامية، وأصبحت المصنوعات الخزفية أياً كان نوعها ومصدرها تعرف إلى يومنا هذا بالصيني..

❖ ❖ ❖

في الزيارتين التي قمت بهما إلى الصين اكتشفت بقوة مدى عظمة الحضارة والتاريخ في هذا البلد العظيم المترامي الأطراف.. لقد اكتشفت أرض الأحلام التي لم تنقطع الحضارة

فيها مطلقاً منذ عصور ما قبل التاريخ وحتى يومنا هذا، فما زال الصينيون بكل ألوانهم وثقافاتهم يحملون تراث حضارتهم التقليدية.. إنها حضارة أبناء التنين..

لقد اخترع الصينيون الورق والطباعة والإبرة المغناطيسية والبارود، وهذه المخترعات انتشرت مع الخزفيات والحرير في شتى أصقاع العالم، وعلى طريق الحرير الذي ازدهر منذ ثلاثة آلاف سنة، تتناثر آثار التبادل الثقافي بين الشرق والغرب.

لقد ابتكر الصينيون أساليب متميزة في الرقص والشعر والغناء والرسم والموسيقا والمسرح والأوبرا والخزف، وكان جوهر الروح الأدبيّة والفنيّة الصينية هو الاهتمام بالأخلاق وحب الطبيعة..

الصين التي كانت قبل سنوات قليلة منغلقة على نفسها، فتحت الأبواب مشرعة نحو العالم.. فتحت أبواب قصور مدينتها المحرّمة التي بنيت عام ١٤٠٧، وأقام فيها /٢٤/ امبراطوراً لأسرتي «مينغ» و«تشينغ»، لتقول لنا، أهلاً بكم رسل حضارة عربية زاهية، في عرس الثقافة الصينية العربية في بكين.. أهلاً بكم في معابد الشمس وفي حدائق الامبراطورية النادرة الوجود في العالم.. أهلاً بكم في سور الصين العظيم الذي يمتد طوله نحو /٦٣٥٠/ كيلو متراً.. تبحث عن عظمة الماضي وروعة الإنجاز الحضاري العالمي، فتجده في هذا السور العظيم الذي ما إن تقترب منه وتصعد إلى أحد أبراجه الشاهقة، حتى ترى نفسك عند سقف الدنيا، فيذهلك المكان وتتساءل أية قوة بشرية عظيمة هائلة أنجزت هذا المشروع الخالد؟ كم من الوقت والجهد صرف حتى تم إنجاز هذا البناء العظيم الذي يعد أحد عجائب الدنيا السبعة..

في الصين حيثما تذهب تجد حكاية قديمة تتحدث عن أسطورة سادت آلاف السنين، فإن السماء هي القوة العليا التي تمثّل الحكمة والعدالة المطلقة، وهي تراقب الناس جميعاً، و«ابن السماء» هو الحاكم المطلق على الأرض، وقد وفرّت هذه الرؤية «الكونفوشية» القاعدة

لبناء الامبراطورية الصينية العظيمة خلال آلاف السنين، وبالرغم من جميع التحولات والتغيرات التي طرأت على حياة وفكر ومعتقدات الشعب الصيني، ما زالت هذه الأفكار راسخة في عقول الناس، لأنها في عمقها وفلسفتها تحثّ أيضاً على فعل الخير والتآخي بين الناس، وتروّج لمكارم الأخلاق، وتخفف من الغلواء الوطنية..

عندما تتحاور مع الصيني تدرك جيداً أن هذا الإنسان تقف خلفه حضارة عمرها سبعة آلاف سنة، ولكن هذا لا يمنعه من أن يكون حيوياً ولطيفاً معك، وهذا ما وجدناه بقوة ووضوح في أيام مهرجان الفنون العربية في بكين ونانجين وشنغهاي وفي كثير من المواقع والأماكن التي زرناها وتعرفنا عليها عن قرب.

❖ ❖ ❖

وجه الصين الجديد، تجده ما زال مستمراً بقوة في الأفكار والفلسفة، وأساليب الحياة وتعابير الشعب.. تجده في العناصر الخمسة، الماء والخشب والنار والتراب والذهب.. كل عنصر من هذه العناصر لا غنى له عن الآخر في الهيئة وفي الحياة نفسها على حد سواء.. إنها فلسفة استمرارية العلاقات منذ أقدم الأزمنة والعصور..

الأفكار ما زالت أصواتاً للماضي وتنبؤات للمستقبل تحث الخطا على ساحل التحضّر والتقدم المذهل.. إن الصين ذات السواحل الطويلة مع مدنها المتحولة، هي الآن محور المنافسة العالمية في تجارة المال والحياة الهانئة.. الناس يهيمون في أفكار محلقة، مبدعين مزيداً من التغيرات الاقتصادية والاجتماعية.

في بكين ونانجين وشنغهاي سمعت صوت الخشب يصغي إلى أحاسيس الضباب.. لقد أصغيت بعناية وسمعت صوت الخشب يغني وآلة «أرهو» الوترية الصينية في قاعة الشعب الكبرى تعبّر عن الحماسة والفرح بأسلوب طليق.. وأعظم ميزة للرقص الصيني التقليدي الذي شاهدناه في مناسبات عديدة، تلك الحركات الرائعة التي تجمع بين المهارة الفنية والدقة المتناهية في رسم اللوحات الفنية الساحرة..

الرسم الصيني التقليدي تجده في أي مكان تذهب إليه في الصين.. ففي تاريخ العالم لا يوجد مذهب للرسم يشبه هذا الفن من ناحية أسلوب الرسم باستثناء اليابان التي تأثرت بالثقافة الصينية..

يرسم الصيني بريشة الشعر، ويحتل رسم الحبر المائي مكانة رئيسة، لذلك كلمتا «الريشة» و«الحبر» لا يمثلان فقط أدوات الرسم والخط، بل يمثلان منزلة فنية.. ويهتم الرسام الصيني بشكل عام برسم الأشخاص ورسم الجبال والأنهار والزهور والطيور، وفي هذا الفن الجميل المميز يجتمع الشعر والخط وفن الختم، مما يعطي اللوحة قيمة فنية متنوعة، ففن الخط يبين أسلوب الخطوط في الرسم، وفن حفر الختم يوضّح صفة الفنان.. في بداية الرسم يفكر الفنان في توزيع الصور والشعر والخط والختم ليساعد بعضها بعضاً، وأصبحت هذه الطريقة التقليدية أهم سمات الرسم الصيني..

الجانب التقليدي الآخر الذي نجده يمثل سمة من سمات الفن الصيني العريق، مازال مدهشاً وقوياً ومؤثراً في كثير من مظاهر الحياة اليومية.. إنه فن الخزف، الذي تشكل أدواته المتنوعة والفنية، أهم مصادر اكتشاف الهوية الصينية.. والفخّار هو الجد الأوّل للخزف الصيني، حيث صنع السكان الأوائل منذ سبعة آلاف سنة الأنواع الكثيرة من الفخاريات والتماثيل المميزة للخيول والجنود، وكان أول اكتشاف للخزف تلك الأوعية المطليّة بالمينا النيلية التي تطورت بعد ذلك لتصبح حتى يومنا هذا من الكنوز النفيسة التي لا تقدر بثمن..

مهرجان الفنون العربية شاركت فيه / ١١ / فرقة فنية من الوطن العربي، هي: فرقة إنانا للفنون الشعبية (سورية)- فرقة رضا للفنون الشعبية (مصر)- فرقة فهد العبد الله (لبنان)- فرقة الأكروبات للأطفال (السودان) -فرقة الفنون الشعبية (السعودية) -الفرقة الفنية التونسية (تونس) -الفرقة الفنية الشعبية (المغرب) -الفرقة الفنية

الشعبية (الأردن) -الفرقة الشعبية (قطر) -فرقة الفنون الشعبية الفلسطينية (فلسطين) -فرقة البالية الوطنية (الجزائر)..

هذا المهرجان كان ثمرة رائعة من ثمرات منتدى التعاون العربي الصيني، ويعد نقلة نوعية في تاريخ وطبيعة العلاقات بين أمتين لهما تاريخهما الأصيل والعريق، وهو أيضاً طريق جميل ومعبّر لتحقيق المزيد من التعاون العربي الصيني، والذي يعد الجانب الثقافي والفني أحد أركانه..

لقد حظيت عروض هذه الفرق بجمهور صيني كثيف، في كبريات المسارح في بكين ونانجين، ونالت فرقة إنانا السورية اهتماماً خاصاً في حفل الافتتاح الكبير، والحفل الخاص الذي انفردت «إنانا» بتقديمه على مسرح بكين، حيث قدمت لوحات فنية راقصة فيها الكثير من عناصر الروعة والإبهار، مما جعل الجمهور الصيني يتفاعل معها بصورة لافتة..

معرض الفنون التشكيلية العربية، شاركت فيه سورية بـ(٢٧) لوحة فنية لأكثر من ثمانية عشر فناناً تشكيلياً. وكانت مشاركتنا بعروض الأزياء العربية مميزة ومعبّرة عن تطور وغنى التراث الشعبي السوري..

والمشاركة الأهم لسورية في هذا المهرجان العربي-الصيني كانت في ندوة المائدة المستديرة لوزراء الثقافة العرب والصيني، التي تحولت إلى منتدى ثقافي عربي -صيني، ألقيت كلمات رؤساء الوفود العربية، وأكد فيها الدكتور رياض نعسان آغا رئيس الوفد السوري، وزير الثقافة، على عمق علاقات الصداقة والتعاون بين العرب والصين، وأهمية تفعيل العلاقات الثقافية بخطوات عملية تدفع العلاقات العربية الصينية إلى الأمام، وأوضح في كلمته بأن الصين وقفت إلى جانب العرب في قضاياهم العادلة، وترفض سياسة الكيل بمكيالين.. وأضاف، لقد اشتهرت ثقافة الصين بالحكمة.. تلك الحكمة التي أتت منها مقولة «التناغم مع الاختلاف»، والاختلاف سر من أسرار العملية «الديالكتيكية»، في

الحياة.. الله تعالى أراد لهذا الكون أن يزدهي بالألوان.. في الصين الشعبية تعمّق التعارف بين /٥٦/ قومية، وأمتنا العربية استطاعت عبر التاريخ أن تحقق الثقافة الإسلامية، وأمتنا حافظت على «الاثنيات»، والعرب حكموا في إسبانيا من خلال تجربة فريدة في العالم..

من جهته وزير الثقافة الصيني «سون جيا جامغ» أكد من خلال كلمته في المنتدى الثقافي على عمق عرى الصداقة القوية التي تربط الصين بالأمة العربية على امتداد قرون طويلة.. وقدم مقترحات فعّالة وجيدة من أجل تعزيز التعاون الثقافي بين بلده والدول العربية، وأكد على ضرورة مواصلة تنظيم الأسابيع الثقافية والمهرجانات الفنية المتبادلة..

في مهرجان الفنون العربية تعانقت الحضارة العربية بكل أطيافها وألوانها وأزيائها المزركشة، مع الحضارة الصينية العريقة الشامخة، وكانت خطوات جديدة على طريق الحرير، وقفزة نوعية رائعة في العلاقات العربية الصينية.

ونجدها مناسبة لنوجه تحية إلى أصدقاء الشمس رفعها شاعرنا الكبير الأستاذ سليمان العيسى إلى الصين الشعبية، وشعبها العظيم قبل /٥٠/ سنة، ونقتطف منها:

يا أصدقاء الشمس، يا صانعي

براعم التاريخ.. منذ أثفــزْ!

تفتــح الفكـــر علـــى دربكم

فالأرض غرقـــى بشهيّ الثمرْ

والفن، هــل يقرع محــرابهُ

شعري، وحولي معجزات السُّوَرْ؟

فـرائد الإبـداع.. ما يشـتهي

القلب، وتستحلي الرُّؤى والفِكَرْ

حلَيْتُمْ الدهـــر.. فكـــم روعةٍ

على خُطى الدهرِ، وكم من أثَرْ!

تحيـة ظمـأى.. ولـن تـرتـوي

وفي الثـرى عـن أيِّ قيدٍ خَبَرْ

وأصـدقـاء الشمـس جيرانُنا

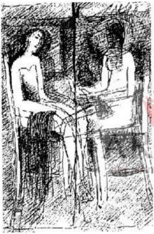
والمبدعــو عالمِنــا المنتظَرْ

٭ ٭ ٭

(بكين ٢٠ - ٢٩ حزيران ٢٠٠٦)

الدراسات والبحوث

ماوراء علم النفس «المرأة والرجل»



د. فاخر عاقل(*)

يقول الرسول الأعظم (صلى الله عليه وسلم) «حُبّبَ إليّ من دنياكم ثلاث، الطيب والنساء وقرّة عيني في الصلاة.» لكنه يقول في حديث آخر - أعتقد أنه غير صحيح «النساء ناقصات عقل ودين!» إن محمداً (صلى الله عليه وسلم) لا ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى. كيف يقول عن النساء إنهنّ ناقصات عقل ودين! ويقول إنهن محببات إليه، كما يقول في حديث آخر «خذوا نصف دينكم عن هذه الحميراء» قاصداً أم المؤمنين السيدة عائشة رضي الله عنها؟!

(*) مفكر وأديب وتربوي أغنى المكتبة العربية بمجموعة من الكتب المهمة.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

ويقول شاعرٌ:

إن النساء رياحين خلقن لنا

فأحبب بشم الرياحين

ويعارضه آخر فيقول:

إن النساء شياطين خلقن لنا

فأعوذ بالله من شر الشياطين

فما قول علم النفس في المرأة وذكائها؟

وما قول علم الفيزيولوجيا؟

يقول علم النفس إن الذكاء عام وخاص وإنه لا فرق في الذكاء العام بين الجنسين وإنما الفرق في الذكاء الخاص وأنواعه وإن الفرق كل الفرق ما بين الجنسين هو فرق فردي!

وشرح ذلك إن الذكاء مكوّن من قدرات كالقدرة اللغوية والقدرة الحسابية والقدرة التجريدية والقدرة الموسيقية وغيرها كثير.

ويقول علم النفس إن (حاصل الذكاء) أو نسبته تتراوح بين الجنسين بين العشرين و المئة وستين أو سبعين (٢٠-١٧٠) وإن ٥٠٪ من الجنسين يتراوح ذكائهم بين الـ ٩٠-١١٠ وإن ٢٥٪ ذكائهم تحت الـ ٩٠ و٢٥٪ ذكاؤهم فوق الـ ١١٠.

ويؤكد علماء النفس أن النساء أقوى -مثلاً- في الذاكرة اللغوية في حين أن الرجال أقوى في الذاكرة التجريدية.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الحقيقة الأكيدة أن فلان أذكى من فلان أو فلانة وأن فلان أغبى من فلان أو فلانة!

إذن علم النفس لا يفرق بين الجنسين في الذكاء إلا في القدرات وبين الأفراد.

أما علم الفيزيولوجيا فيفرق بين نصفي الكرة الدماغية عند الجنسين اللذين يختلفان عند الأنثى عنها عند الذكر.

أما علم الاجتماع وعلم الأخلاق فيساويان بين المرأة والرجل في (الكرامة البشرّية) مساواة تامة.

إن الكثيرين من الرجال يعتقدون بتفوق الرجل على المرأة! بل إن كثيرات من النساء يوافقن على هذا التفوق، وهو أمر مؤسف!

العلم صريح في تساوي الجنسين. والأخلاق صريحة في تساويهما في الكرامة. والرجال بحاجة للتواضع في حين أن كثيرات من النساء بحاجة لاحترام الذات.

ما الفرق بين عقل المرأة والرجل؟

الفرق بسيط. إن المرأة تعتمد على (الحدس) أكثر من الرجل. والرجل يعتمد على (التجريد) أكثر من المرأة. ولكن المرأة والرجل كليهما يعتمدان على الحدس والتجريد ولو بمقادير مختلفة!

شيء آخر: المرأة أكثر عاطفية من الرجل، والرجل أكثر عقلانية من المرأة. لكن الرجل والمرأة كليهما عاطفيّان و عقلانيّان والفرق الأهم هو الفرق الفردي بين فلان وفلانة.

ويجمع علماء النفس أن المرأة أقدر على (التحمل) من الرجل. إنها أشد صبراً وأكثر تحملاً للمصائب والشدائد خلافاً لما يعتقد الكثيرون ولذلك كانت تربية الأطفال ولاسيما في السنين الأولى من حيواتهم أصلح للنساء منها للرجال.

وهنا نصل إلى (الأبوة) و(الأمومة) إن الأمومة أقوى الغرائز عند الحيوان وأشد الحاجات عند الإنسان. إن الأمومة قوية عند الحيوان والإنسان لدرجة التضحية بالذات. عند الحيوان والإنسان لدرجة التضحية بالذات. وفي الماضي كانت الأسرة تدور حول الأم ثم سلبها الرجل ذلك وصار هو المحور الذي تدور حوله الأسرة.

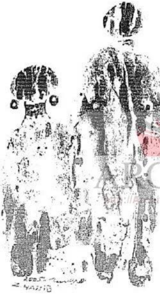
وبرغم أن الأبوة أقل شدة من الأمومة فإن الأبوة عمود من أعمدة الأسرة.

يبقى سؤال يطرحه بعض الناس فيقولون:

«إذا كانت المرأة مساوية للرجل في ذكائها وإبداعها ومهارتها فلماذا تفوق الرجل عليها عبر العصور؟ لماذا كان أشهر الخياطين رجالاً؟ وأشهر الطباخين رجالاً؟ وأشهر المربين رجالاً؟ إلخ...»

الجواب بسيط وصريح وأكيد وهو «إن الفرص -حتى الآن- التي أتيحت للرجال لم تتح للنساء.» والآن وقد أخذت بعض المجتمعات الراقية تتيح الفرص للمرأة ظهرت ألوف العالمات والمبدعات والمخترعات والمستقبل يبشر بمزيد من التفوق للمرأة.

ما الذي يعنينا في هذا الاستشراق؟



د. عبد النبي اصطيف(*)

يستند بعض العرب، وبحق على وجه الإجمال، إلى دلالة (الألف والسين والتاء، استـ) في صيغة المصدر، استشراق، فيرون أن «الاستشراق» هو طلب الشرق والسعي إليه حقيقة أو مجازاً، وأن المستشرق رجل يطلب الشرق معرفياً أو عملياً، بدراسته والقراءة عنه ثم الكتابة عن شأن من شؤونه، وعملياً بالسفر إليه واختباره والعيش فيه لأيام أو شهور أو سنين ثم الكتابة عنه أو عن وجه من وجوهه انطلاقاً من هذه الخبرة العملية المباشرة.

(*) أستاذ الأدب المقارن والنقد الحديث في جامعة دمشق

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

ويمضي بعضهم أبعد من ذلك فيتحدث عن طلب يتجاوز المسعى المعرفي والمسعى العملي في آن معاً، ليبلغ الرغبة في حيازة الشرق وتملكه أو احتوائه والسيطرة عليه والتحكم بمقدراته، ثم العمل بالتالي على تحقيق هذه الرغبة بشتى الوسائل بصرف النظر عما يحمله هذا التحقيق للشرق من قهر واغتصاب للحرية وللوطن ولثرواته والحياة، في نهاية المطاف فيه، حياة العبودية في كنف السيّد الغريب القادم من الغرب.

والحقيقة أن للاستشراق صوراً متنوعة تنوّع اللقاءات الإنسانية، وغنية غنى الحياة الإنسانية ذاتها، ولذا فإن من الطبيعي أن يختلف الناس في تعريفه وتحديد طبيعته ووظيفته وصلاته بنشاطات الإنسان الأخرى، وقد انعكس هذا تفاوتاً ملحوظاً في ضيق، واتساع، آفاق تعريف الاستشراق لدى الباحثين المعنيين بشؤونه في الشرق والغرب معاً، مثلما انعكس تبايناً عجيباً في المواقف تجاهه فمن مكبر لشأنه وشأن العاملين فيه إلى منكر له وجهود العاملين فيه.

والمرء إذ يرى هذا التفاوت وذاك التباين يشفق على نفسه من خوض غمار البحث في الاستشراق مثلما يشفق على أبناء جيله من مواجهتهم له، وبالتالي فربما كان من الحكمة أن يبدأ في تدبّره لهذا السعي المعرفي والعملي من جانب الغرب تجاه الشرق بمحاولة الإجابة على سؤالين في غاية البساطة والمباشرة والأهمية هما:

ما الاستشراق؟

وما الذي يعنينا فيه إن كان ثمة ما يعنينا فيه أصلاً؟

ولنبدأ بالسؤال الأول: ما الاستشراق؟ وهو سؤال لصيق بضرورة تعرّف طبيعته، مثلما هو وثيق الصلة بالتفكير في العلاقة المتوترة-أبداً فيما يبدو- بين الشرق والغرب، أو بين الإسلام والغرب.

وموجبات هذا السؤال كثيرة، ربما كان من أبرزها الاختلاف، الذي تقدّم الحديث عنه، بين المعنيين به على تعريف جامع مانع للاستشراق تنضوي تحته صوره الكثيرة المتنوعة الغنية كثرة الحياة وتنوعها وغناها، ويتلو ذلك ما يستتبع الحديث عن طبيعة الاستشراق عادة من السؤال عن وظيفته أو وظائفه، لينتهي مطاف الأسئلة بالسؤال الآخر، الكبير والخطير والجوهري في آن معاً، وهو:

ما الذي يعنينا في هذا الاستشراق إن كان ثمة ما يعنينا فيه.

فلنسع بداية إلى تفحّص طبيعة الاستشراق من خلال تقديم تعريف مبدئي يشكل نوعاً مما يمكن تسميته بـ Arch-definition أو جامع التعريف.

«الاستشراق»، أو«Orientalism»، «معرفة، موضوعها الشرق، ينتجها غالباً غير الشرقي عن هذا الشرق الذي يضيق ويتسع حسب منظور منتج هذه المعرفة المحفوزة بالفضول حيناً، وبالخوف حيناً آخر، وبالحنين إلى الماضي حيناً ثالثاً، فضلاً عن الحاجة،

التي هي أم الاختراع، والتي تفرضها المواجهة العريقة المتجددة بين الشرق من جهة ومجتمعات غير الشرقي من جهة أخرى.

ولما كان هذا التعريف مجرد تعريف مبدئي فربما كان من الحكمة تأمل مكوناته وتدبرها أو معالجتها بشيء محدود من الشرح تمليه الاستجابة لضيق الحيز الميسور في مقالة قصيرة.

إن الناظر إلى هذا التعريف يستطيع أن يتبين أن الاستشراق، وعلى الرغم من اختلاف الناس في تعريفه، وتحديد طبيعته ووظيفته وحدوده فضلاً عن نشأته وتطوره وتنوع صوره وأشكاله.

- «معرفة» Knowledge، بمعنى أن الاستشراق، بصرف النظر عن صورته ومنظور منتجه، ينطوي على معلومة Piece of information، أو معلومات، تتصل بموضوعه subject matter، الذي هو الشرق وأهله تاريخاً وثقافة وحضارة ومجتمعات؛

- «موضوعها الشرق»، بمعنى أن موضوع هذه المعلومة أو المعلومات هو الشرق وهو مصطلح متعدد الدلالة، بتعدد موقع الناظر إليه ومنظوره ورؤيته للعالم والإنسان الذي يممه. وهكذا فإنه يضيق أحياناً في نظر البعض فتقتصر دلالته على الشرق الأدنى، أو الشرق الأوسط، ويتسع أحياناً أخرى في نظر البعض الآخر فيشمل كل ما يقع إلى الشرق من الغرب الأوروبي بما في ذلك الصين واليابان؛

- «ينتجها، في الغالب غير الشرقي»، المقيم في هذا الغرب الأوروبي الذي يشمل عادة الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأستراليا التي تنضوي جميعها تحت لواء واحد من الغنى الاقتصادي، والتقدم التقني، والتفوق العسكري، والسلطان السياسي، فضلاً عما يفرزه كل ذلك من تقدم ثقافي وفني ومعرفي، والمعرفة، بحدّ ذاتها، سلطان أي سلطان، وقوة أية قوة.

- «محفوزاً بالفضول حيناً»، والإنسان مخلوق لا يجاريه مخلوق آخر في الفضول والتطلع الدائم إلى مزيد من المعرفة عن نفسه، وعمّن يحيط به، وما يحيط به من عوالم، بل إن بعضهم يعرّف الإنسان بأنه مخلوق طُلَعة يغلب عليه الفضول والرغبة المتجددة أبداً في معرفة المزيد عن كل شيء.

- «وبالخوف حيناً آخر»، الذي يعد كابوساً يلازم صاحبه حتى يصرفه عنه بمعرفة مصدره وبواعثه. والغربيون، كما يلاحظ المرء اليوم وبأسف شديد، باتوا اليوم، بفضل الرئيس الأمريكي بوش الابن الذي زرع في نفوسهم الخوف من الإسلام وأهله بعد أن قرنه بالإرهاب وأقنعهم بأنه تربته الخصبة، نهباً لهذا الخوف الذي تغذّيه التغطيات الإعلامية المثيرة، معزّزة بذلك العلاقة المتوترة أصلاً بين الإسلام والغرب، والتي يعود توترها أساساً إلى استخفاف الغرب بحقوق العرب والمسلمين المشروعة وطموحاتهم في العيش بسلام وأمن وحرية ورخاء كما يعيش أقرانهم في الغرب وليس إلى ما يوهمه بعضهم

من أمثال برنارد لويس وحوارييه عندما يصرون على أن المشكلة تكمن أساساً في تخلف العرب والمسلمين وتخلف أنظمة مجتمعاتهم وكراهيتهم للتقدم والتحديث والغرب؛

• «وبالحنين إلى الماضي ومحاولة استعادته من خلال الفن، لوحة فنية أو تمثالاً أو قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية أو سيرة أو سيرة ذاتية تقدم للقارئ في صورة رواية متخيلة.

• وأخيراً فإن هذه المعرفة حاجة أملتها المواجهة المتجددة بين الشرق من جهة، وبين مجتمعات غير الشرقي من جهة أخرى، وهي حاجة يمليها مبدأ «اعرف عدوك» حتى تحسن تدبّره على الوجه الأمثل، وهو بالضبط ما يفعله الغرب الذي يتدبّر العرب والمسلمين معرفياً قبل أن يتدبرهم عملياً.

والمقصود بهذه «المعرفة» - كما يستطيع المرء أن يتبين بسهولة - ليس الشرق وأهله، لأنها إنما أنتجت لتخدم مجتمعات منتجيها في مواجهاتها للشرق، وبلغات تفهمها هذه المجتمعات، ومن خلال إطار مرجعي تعقله، وهذا أمر طبيعي في ضوء حقيقة أن هذه المجتمعات هي ممّولة عملية إنتاج هذه المعرفة، وهي المشرفة عليها، والمتحكمة بها، وبالتالي المفيدة منها.

والاستشراق بوصفه:

«معرفة ينتجها في الغالب الآخر /الخارجيّ / الغرب عن الشرق وأهله، تواريخ وثقافات ومجتمعات ودولاً وقضايا راهنة، بلغة غير لغاتهم، ولمجتمع غير مجتمعاتهم، تحفزه الرغبة في مساعدة مجتمعه على حماية مصالحه البعيدة والقريبة في هذا الشرق في أية علاقة يقيمها معه، وعلى أي مستوى من المستويات أو في أي وجه من وجوه الحياة الإنسانية.»

يستدعي سؤالاً يبدو طبيعياً إلى درجة البداهة يمكن صوغه على النحو التالي:

ما الذي يعنينا -نحن الشرقيين- فيه؟ ولماذا يعنينا في المقام الأوّل، وخاصة أنه غير موجه إلينا أصلاً، ولا يروقنا على وجه الإجمال؟

وبعبارة أخرى إذا كان «الاستشراق» «Orientalism»:

• معرفة مؤسسة على الجهل العارف بجهله، والمتجاهل لجهله هذا في الوقت نفسه بدافع من عنصريته وإحساسه بالتفوق على الآخر؛

• وإذا كانت هذه المعرفة معرفة ينتجها «الآخر»، الخارجي أو غير الشرقي في الغالب، «والغربي» بشكل خاص؛ عن الشرق وأهله: تاريخياً، وثقافة، ومجتمعات، وديانات، والتي تشكل بمجموعها موضوع الاستشراق، وهي على الرغم من ذلك تستبعد الشرقي وخاصة بوصفه شريكاً في إنتاج هذه المعرفة لتخلفه -فيما تزعم- من جانب، ولأنه مجرد داخلي منحاز إلى نفسه وما يتصل بها؛ وتستفزه بما تنطوي عليه من لا مبالاة بما يقدّس ويجلّ ويحترم؛ ولا تسهم بمقدار ما في الارتقاء بأي وجه من وجوه حياته على الرغم من كونه موضوعاً لها تدور حوله وتتخذه مركزاً لها؛ بل على العكس تستخدم في احتوائه، وقمعه،

واستغلاله، والسيطرة على ثرواته ونهبها، والهيمنة على مقدّراته، والتحكم بمصيره؛

• وإذا كانت هذه المعرفة لم تسهم بتبديد العداوة (التي يرسخها الجهل، والتي يفترض أن تجلوها المعرفة) العريقة بين الإسلام والغرب، بل هي تؤججها باستمرار وتحفزها لدى كل من طرفيها بطرق غير مفهومة؛

• وإذا كانت هذه المعرفة تتوجه أساساً إلى مجتمعات منتجيها وتسعى إلى إرضائها والاستجابة لتوقعاتها أو إثارتها وتحفيز توقعات جديدة فيها تخدم استمرار هذا التقليد الثقافي وترسخ مكانته بوصفه المصدر الأول للمعرفة عن «الآخر /النقيض»؛

• وإذا كانت هذه المعرفة، عند مقارنتها بنظيراتها من المعارف المتصلة بالآخر الأوروبي أو الأمريكي، أو بما ينتج في المجتمعات الغربية في الحقول التخصصية التي ينتمي إليها، معرفة متواضعة المنزلة؛

• وإذا كانت هذه المعرفة غير قادرة على توليد أية نشوة في نفس قارئها كما هو الحال عند قراءة أية معرفة تنوّر من يطلع عليها وتوضح له بعض ما يحيط به من أسرار وغوامض، بل إنها ربما تولّد الغضب والإحباط واليأس من إمكانية بناء علاقة سوية مع «الآخر» المختلف ما دام هذا رأيه في الإسلام وأهله وما يتصل بهم من تاريخ وثقافة ومجتمعات؛

أقول إذا كان كل ما تقدم عن المعرفة الاستشراقية كذلك، فإن من حق المرء أن يتساءل عما يعنينا فيها في المقام الأول وما الأسباب التي تدعونا لدراسة الاستشراق؟

١- إننا بدايةً لا نجد أنفسنا فيه. وهل ثمة شرقي يمكن أن يقبل صورته التي تتبدى فيه دون أدنى تحفظ؟ وخاصة أنها صورة محفوزة بمواقف مسبقة أملاها تاريخ معقد من الصراعات والمواجهات بين الشرق والغرب، فضلاً عن صدورها عن أنماط مرددة Stereotypes مستمدة من «التوراة» و«ألف ليلة وليلة»، ناهيك بعد ذلك عما يحكمها من أهواء ورغبات.

فعلى سبيل المثال قام الرحالة الغربيون بالكتابة عن المرأة الشرقية لجمهورهم الغربي مستندين في ذلك إلى ما كوّنوه قبل سفرهم عن هذه المرأة من خلال «ألف ليلة وليلة»، و«التوراة»، وكان الرحالة يتوقعون عندما كانت أقدامهم تطأ الشرق أن يروا تجسيد ما كانوا قد قرؤوه (في هذين الكتابين، وفي كتب الرحالة الآخرين الذين سبقوهم) حياً يسعى بين أيديهم ومن حولهم. ولذا كانوا يرون في كل ما يخالف تصوراتهم المسبقة عن هذه المرأة استثناء يؤكد القاعدة التي رسختها قراءاتهم السابقة، أو المعرفة الاستشراقية التي ملأت وعيهم قبل رحيلهم. وهكذا نجد أن صورة المرأة الشرقية في كتاباتهم كانت في الغالب صورة تبعث على الاشمئزاز. ففضلاً عن النظر إلى هذه المرأة على أنها مجرد موضوع جنسي، كانت المرأة تمسخ في بعض الأحيان إلى نوع من السعادين، وتشبّه في أحايين أخرى بمجموع متحرك من الملابس أو ببالون أو بسفينة، أو بمجموعة متنوعة من الحيوانات كالخيول

والبط والغوريلات، والأرانب والقطط والنمل وغير ذلك[1] أي أن هذه المرأة كانت باختصار تجرد بكل بساطة من إنسانيتها على نحو كامل، وكانت عملية التجريد هذه تطال في أحيان كثيرة ما تنجبه وتنشئه من أجيال، عندما تمتد إلى دورها الاجتماعي بوصفها أماً. يكتب أندريه سيرفييه عن الأم المسلمة وعن قدراتها بوصفها أماً فيقول:

«إنها أمة أبدية، وجهلها وبربريتها يثقلان أولادها الذين تنشئهم، وتمرّر لهم أهواءها وأفكارها العتيقة. ولما كانت هي ذاتها جاهلة فإنها تخلق الجهل؛ ولما كانت هي ذاتها بربرية فإنها تنشر البربرية من حولها؛ ولما كانت هي عينها أمَة فإنها تمنح أولادها أرواح العبيد، مع كل مثالب الأرقاء: الرياء، والخداع، والزيف[2]».

ووصف كهذا للمرأة المسلمة يؤكد ما سبق أن خلص إليه إدوارد سعيد من أن «كل أوروبي كان، فيما يمكن أن يقوله عن الشرق، عنصرياً عرقياً، إمبريالياً، وإلى درجة كلية تقريباً، عرقي التمركز[3]». وعندما يأتي الأمر إلى الحديث عن المرأة الشرقية فإن الأوروبي يكاد يتفوق فيه حتى على نفسه، وليس ثمة من يجاريه في نزعته البطريركية، أو في كراهيته للمرأة، أو نظرته الدونية إليها. فالنساء تبعاً للاستشراق لسن غير:

«مخلوقات استيهامية لدى الذكر. وهن يعبرن عن حواسية لا حدود لها، كما إنهن يكدن يكن غبيات، وهن، فوق كل شيء، رغوبات وعلى استعداد[4]».

نعم على استعداد لتلبية رغباته التي أثارتها في نفسه قراءاته لفنون التخييل التي فجرتها كتب السرد العربية المترجمة ولا سيما ألف ليلة وليلة.

«فقد كان الشرق مكاناً يذهب المرء إليه بحثاً عن تجربة جنسية لا تنال في أوربا. وليس ثمة من كاتب أوروبي، أو كاتبة أوربية، كتب عن الشرق أو سافر فيه في مرحلة ما بعد ١٨٠٠، استثنى نفسه أو نفسها من هذا البحث: فلوبير، نرفال، «دك القذر» بيرتن، ولين هم الأكثر بروزاً فقط. وفي القرن العشرين، يحضر إلى الذهن جيد، وكونراد، وموم، وعشرات غيرهم[5]».

والتي كبتها طويلاً في سعيه لترسيخ مفهوم الرجل الأوروبي المتحضر الكامل الذي يكاد ينوء بعبء تحضير سائر العالم وهدايته إلى سواء السبيل الغربي الأوحد.

٢- والاستشراق بعد ذلك «معرفة» موظفة لصالح منتجها، «الآخر» الذي يحسن الإفادة منها في أية مواجهة تقوم بيننا وبين مجتمعه. وقد أُستخدم منذ نشأته في احتوائنا، واستغلال خيراتنا، والحدّ من تطلعاتنا، وتقليم طموحاتنا إن لم يكن إحباطها، ولا يزال يُستخدم في التحكم بمقدّراتنا وتقرير مصائرنا.

٣- وفضلاً عما تقدم، فإن هذه «المعرفة»، التي يفترض بها أن تبدد العداوة والبغضاء بين الأمم والشعوب، «والناس أعداء ما جهلوا»، لم تسهم في خلق تفاهم أفضل بين الغرب/منتجها من جهة، وبين «الشرق» و«الإسلام» من جهة أخرى. بل إنها اليوم، كما يتبين للمرء بكل

وضوح، تؤجج نار العداوة والبغضاء والكراهية بين الإسلام والغرب بشكل خاص، وبين الشرق والغرب بشكل عام. وحسب المرء أن يشير في هذا المقام إلى تأثير كتابات برنارد لويس في تفكير صموئيل هنتغتون ونظريته في صدام الحضارات، ثم إلى تأثير هذه الأخيرة في تفكير صانعي القرار في البيت الأبيض ممن باتوا يعرفون بالمحافظين الجدد الذي يرون أن المشكلة كل المشكلة في عامنا الراهن الذي ينجر إلى هوة من العنف الوحشي وانعدام الأمن والسلام إنما تكمن في الإسلام والمسلمين المناهضين لكل تقدم وتحديث وديموقراطية والمنكرين لحقوق الإنسان والمرأة بشكل خاص والكارهين للغرب وغير ذلك من الصفات التي ما فتئ لويس وحواريوه يروّجون لها في الغرب المنتشي بقوته وتفوقه.

لقد كان الاستشراق، ولا يزال، وربما سيبقى على هذه الحال إن لم نفعل أي شيء لتغييره، «معرفة» ملوّثة بفيروس «القوة» و«السلطان» Power الذي استوطن على نحو مزمن، ولا سيما في القرون الثلاثة الأخيرة، صلات الشرق بالغرب، ولذلك فإنه يبدو، للكثيرين من العرب والمسلمين والشرقيين عامة بل لبعض الغربيين كذلك، وهم جميعاً محقون في ذلك، معرفة إشكالية ينبغي أن تخضع للمساءلة من جميع المتصلين بعملية إنتاجها.

ولكن هل تعني إشكاليتها أنها غير ذات جدوى، أو عديمة الفائدة، وبالتالي فلا تثريب علينا إذا ما تجاهلناها أو أعرضنا عنها مستندين في موقفنا هذا إلى ما تقدم من حديث برقي عن الثغرات التي تنطوي عليها؟

الجواب بالتأكيد هو بالنفي.

ذلك إن ثمة أسباباً عديدة تدعونا للاهتمام بدراسة الاستشراق منها:

- السبب العقدي: فالإسلام دين عالمي قصدت به الإنسانية كلها، ورسول الله محمد (صلى الله عليه وسلم) أرسل للعالمين كافة، رحمة وهداية، وتخفيف التوتر بداية وإزالته لاحقاً بيننا وبين العالم مهم من أجل نشر الرسالة. والمعرفة الاستشراقية تقع في القلب من هذا التوتر لأنها تعززه بطبيعتها بدل أن تبدد العداوة التي يولدها الجهل؛
- السبب الدنيوي:

١- الغرب ممثلاً بأوربة الغربية (والولايات المتحدة الأمريكية واليابان واسترالية) هو الجار الأقرب للمسلمين وإصلاح العلاقة المتوترة بين المسلمين والغرب التي عززتها هذه المعرفة الاستشراقية هو السبيل الوحيد للوصول إلى علاقة إيجابية بالغرب؛

٢- سائر العالم: يعتمد سائر العالم على المعرفة الاستشراقية في تحديد مواقفه من العرب والمسلمين وفي علاقاته بهم ومن المهم أن يتعرف العالم العرب والمسلمين عن طريق معرفة مطهرة من ثغرات الاستشراق؛

٣- العالم الإسلامي: يتعرف بعضه بعضاً من خلال الاستشراق وينظر بعضه الآخر بعيون المستشرقين ومن الضروري الارتقاء بهذه المعرفة وإشراك موضوعها في عملية إنتاجها؛

٤- المسلمون أنفسهم: الذين باتوا ينظرون إلى ذواتهم بعيون الاستشراق، حتى إن مزايا

الإسلام باتت نقاط ضعف في نظرهم، فالجهاد من أجل حرية الاعتقاد غدا، على سبيل المثال، عنفاً لصيقاً بالإسلام؛ وتعدد الزوجات، الذي شرّع لحل مشكلات يستحيل حلها دونه، غدا انتقاصاً لحرية المرأة وحقوقها التي يزعم الغرب أنه يدافع عنها باستمرار.

إن علاقاتنا بـ«الآخر» الغربي وسواه محكومة -شئنا أم أبينا- بسابق تصوراته عنا، ولا سبيل البتة إلى تغيير طبيعة هذه العلاقات دون العمل بشكل إيجابي وفعّال على تغيير هذه التصورات التي انحفرت في اللاوعي الجمعي الغربي عنا، والتي لا تفتأ وسائل الإعلام المختلفة، وقد أصبحت اليوم ذات سلطان لا يقاوم، على بعثها وتجديدها ودوام بقائها بشتى السبل. ومعنى هذا أننا معنيّون بشكل مباشر بالاستشراق وما ينتجه عنا من «معرفة» مغرضة تستخدم سلاحاً ضدّنا، ومسوغاً لفرض إرادة «الآخر» علينا بحجة أننا، بطبيعتنا، معادون للغرب، وللتقدم، وللتحديث، وللسلام، وللديموقراطية، وللمساواة بين الرجل والمرأة في المجتمع الإنساني، وغير ذلك من أوهام وأساطير استطاعت وسائل إنتاج المعرفة ونشرها في الغرب أن ترقى بها إلى مستوى المسلّمات التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها.

والاستشراق ليس المصدر الذي ينهل الغرب وحده منه في بناء تصوراته عنا، بل هو كذلك مصدر سائر أمم العالم وشعوبه التي باتت تعتمد على المعرفة الغربية وتثق بها، في تشكيل تصوراتها عن العرب والإسلام والمسلمين.

وبالتالي فإن معرفة «الآخر» غير الغربي بنا محكومة بالاستشراق. والمفارقة التي تدعو إلى الأسى أن المجتمعات الإسلامية والعربية تعتمد في تعارفها فيما بينها على هذا التقليد الثقافي تنهل منه وتعلّ، لتوافره ويسر الحصول عليه ولا سيما المنشور باللغة الإنكليزية التي باتت لغة كوكبنا الأرضي Global Language. وقد تبين الكيان الصهيوني أهمية هذا المصدر من مصادر المعرفة عن العرب والمسلمين والإسلام فانخرط، من خلال مؤسسات الاستشراق الغربية من جانب، ووسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية من جانب آخر، في عملية إنتاج معرفة مغرضة عنهم تخدمه في مواجهاته لهم وتساعده في تسويغ ما تجترحه يداه من قهر وظلم وجرائم حرب ضد أشقائنا في فلسطين، حتى باتت مقاومة المحتل التي تقرّها جميع الشرائع السماوية والوضعية إرهاباً ينبغي التصدي له بأقصى درجات العنف، ومواجهته بأكثر الأسلحة فتكاً، لأنه يشكل أكبر خطر على السلم العالمي الذي ينبغي أن تحرض عليه كل شعوب العالم وأممه المتقدمة.

وهذا التقليد الثقافي الموسوم بـ«الاستشراق» تقليد حيّ تنتجه أمم حيّة تُجِلُّ المعرفة فتحرص على تنمية إنتاجها ونشرها والإفادة منها بجعلها خير ضمان لمصالحها، وهي لذلك تُخضعه باستمرار للمراجعة والنقد والتطوير. والمتتبع لتاريخ هذا التقليد وخاصة في العقود الأخيرة يتبين أنه قد خضع لتحوّلات إيجابية كثيرة يسّرت فسحة أوسع لنا، نحن الداخليين من العرب والمسلمين والشرقيين، للإفادة منه في

الجوانب المختلفة لعملية التنمية الشاملة التي نطمح إليها. ولما كان المقام لا يسمح بالحديث مطولاً عن هذه التحوّلات[6] فإن بإمكان المرء أن يشير إلى أهمها على نحو برقي فيذكر على سبيل المثال:

- انفتاح الاستشراق على التطورات الأخيرة الراهنة في مختلف ميادين المعرفة ولا سيما العلوم الإنسانية؛
- انفتاح الاستشراق على موضوعه (العرب والمسلمين وكل ما يتصل بهم): لغة وحياة وتواصلاً مستمراً معه ومع ما ينتجه من معرفة تتصل بتاريخه وثقافة مجتمعه؛
- استجابة الاستشراق المتنامية لما وجّه إلى نتاجاته من نقد داخلي وخارجي ولا سيما في ربع القرن الأخير الذي تلا نشر كتاب إدوارد سعيد «الاستشراق» (نشر عام ١٩٧٨)؛
- ازدياد إسهام الداخليين من العرب والمسلمين فيه- الأمر الذي أثر في نوعية ما ينتجه من معرفة باتت تتسم بعلاقة أكثر حميميّة بموضوعها تتحدى خارجيّته وانسلاخه عن هذا الموضوع؛
- تطوّر مؤسسات الاستشراق وبناه على مختلف الصعد إلى درجة جعلت من المصطلح ذاته «الاستشراق» -في نظر البعض- مصطلحاً عفا عليه الدهر.

وصفوة القول: إن علينا- نحن العرب- أن نعمّق هذه التحوّلات الإيجابية ونعززها، ونسعى جاهدين إلى تأسيس شراكة معرفية مع «الآخر» الغربي خاصة، والخارجي عامة، بغرض إنتاج معرفة تتسامى على واقع المعرفة الاستشراقية الراهنة، وتسعى إلى تحقيق غايات أسمى من المصالح الدنيوية الآنية التي تهيمن عليها- غايات ربما كان من أهمها خلق تفاهم أوسع وأعمق بين الغرب والإسلام مؤسس على المعرفة الموضوعية بدل مردّدات الجهل التي لم تحمل إلى الفريقين غير الكراهية والبغضاء وإراقة الدماء.

الهوامش

(١) انظر: د. عبد النبي اصطيف، «المعذبات في الشرق: نساء الشرق في عيون الرحالة الغربيين»، المعرفة- دمشق- السنة ٣٢- العدد ٣٥٦ أيار- ١٩٩٣، ص/ ١٥٠/.

(٢) نقلاً عن كتاب:

Veiled Half-Truths: Western Travllers, Perceptions of Middle Eastern Women, Selected and Introduced by Judy Mabro (I.B. Taris&Co Ltd. Pubishers, London, New York, 1991). Pp.173174-

(٣) انظر: إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، طبعة ثانية، (مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤)، ص(٢١٥).

(٤) المرجع نفسه، ص ص(٢١٨-٢١٩).

(٥) المرجع نفسه، ص ص(٢٠٢-٢٠٣).

(٦) د. عبد النبي اصطيف، «نحن والاستشراق: تحولات ومؤشرات إيجابية»، دراسات يمنية (صنعاء)، العدد ٤٩، كانون الثاني- آذار ١٩٩٣ ص ص (٥٨-٩٩)، وبخاصة (ص ص ٧٦-٨٥).

٣٠ الدراسات والبحوث

التربيـــة الأخلاقيـــة عند الكنــدي



د. محمود عبد اللطيف(*)

- الكندي: هو أبو يوسف يعقوب بن اسحق بن الصباح بن عمران.. بن الأشعث ابن قيس بن الحارث الأصغر بن معاوية بن الحارث الأكبر.. بن كندة.. بن يعرب بن قحطان وجاء في كتاب من تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، للدكتور عمر فروخ-بيروت ١٩٦٢، أن نسب الكندي يعود إلى أنه عربي الأصل، وأن أباه اسحق ابن الصباح قد ولي الصلاة والأحداث للعباسين في الكوفة مرتين: مرة سنة ١٥٩هـ (٧٧٥م) في أيام المهدي استمرت نحو سبع سنوات، ومرة في أيام

- باحث وتربوي وأستاذ في جامعتي دمشق وتشرين.
- العمل الفني: الفنان مطيع علي

الرشيد، وقيل :إن اسحق الصباح قد توفي في أثناء ولايته الثانية في الكوفة في أواخر خلافة الرشيد قبيل سنة ١٩٣ هـ (٨٠٩م).

- ولد الكندي في مطلع القرن الثاني للهجرة حوالي ١٨٥م في مدينة البصرة وتوفي في بغداد سنة ٢٥٢هـ وهو يناهز السابعة والستين من عمره. وقد أورد الدكتور مصطفى عبد الرزاق في كتابه (فيلسوف العرب والمعلم الأول- القاهرة ١٩٤٥) الصعوبات التي نهضت في سبيل تحديد التاريخين لميلاده ووفاته.. وكانت نشأة الكندي الأولى في البصرة ثم انتقل إلى بغداد حيث تأدب بعلوم زمانه، ولم تعرف له في بغداد شهرة ولا حال قبل أيام المأمون، ثم اتصلت شهرته وخطوته في بلاط العباسيين عند المعتصم.

- تميز الكندي بسمات تتصف بأنها فكر نير، وعقل وقاد، وريادة في التطلع إلى كل جديد، بطريق وعر اقتحمه بجرأة وإخلاص، فكان حقاً الرائد الأول للفكر الفلسفي التربوي في الإسلام. لقد كان بارزاً في المنهج العلمي الذي يقصه في بحثه ثم في المادة التي تجمعها كتبه ورسائله، ومقالاته وخاصة إذا أضفناها إلى الزمن المتقدم الذي نشأت فيه قبل أن يخطو الفكر الفلسفي عند العرب خطواته الأولى. لقد تناول في منهجه العلمي التربوي الآفاق التربوية التي يستفيد منها الإنسان في حياته الأسرية والمجتمعية، فقد تأثر بالأسلوب التربوي الذي مدّ الجاحظ منواله كان موسيقياً بارعاً، وهو أول عربي قدم إلينا مؤلفاً صحيحاً في الموسيقى، ولم ينس الكندي أن يجعل من الموسيقى والنسب الموسيقية عاملاً في الشعر والطب والعلاج والأدب.

- جاء في رسائل الكندي الفلسفية للدكتور محمد عبد الهادي أبو ريده[1] «كان الكندي قد تأدّب في بغداد وأقام بها في أثناء ازدهار ملكاته وتفتحها، وكان قد أظله الخلفاء المستنيرون منذ عصر المأمون إلى بداية عصر المتوكل حيث بلغت حركة ترجمة الفكر الأجنبي خصوصاً علوم اليونان الفلسفية ذروتها بفضل تشجيع هؤلاء الخلفاء.. والحق إنه بعلمه المتنوع الشامل وبمؤلفاته التي يدهش الإنسان لكثرتها يمثل طفرة في تاريخ العلم عند المسلمين..»

كان الكندي رائداً في عصره ويعتبر بحق من الرواد الأوائل في جميع العلوم الفلسفية والتربوية واللغوية، اهتم بالإنسان الذي هو محور العملية التربوية وأشاد لغة المعرفة الجديدة على أسس من الحبك الدقيق المبهم الذي تلعب الصياغة المكثفة دورها الكبير من خلاله، «وتؤدي أحياناً إلى غموض المعنى ونبو الأسلوب عن طريقه السوي»[2] «يشير ذلك إلى أن جميع الممارسات العلمية والمعرفية والتربوية تؤول إلى الإخفاق ما لم تبن على فهم واضح وصحيح لماهية الإنسان وخصائصه، فلكل مجتمع قيمه المخصوصة مما يؤكد نسبية الأخلاق وقبولها من عصر إلى عصر، وإن كان ذلك لا يمنع من وجود قدر مشترك من القيم الإنسانية المجمع عليها بين البشر، والكندي نفسه كان من أشد الناس اعترافاً بفضل السابقين على اللاحقين، وكان يدرك

عمق الأثر العلمي والتربوي الذي يحدثه على أسلوبه ومنهجه في شتى ميادين الحياة، ونشير إلى عنايته بالأخلاق الإنسانية على نحو يختلف كثيراً من عناية الفلاسفة الغربيين في العصور القديمة والحديثة، فهو يعترف بقيمة الأفكار الإنسانية التي تقدم معايير عملية للعمل الأخلاقي أو منظومة عملية للقيم، تطبق في المجتمع والواقع العملي، واقتناء الحق واستحسانه مهما كان مصدره ويقول: «ينبغي أن يعظم شكرنا للآتين بيسير الحق فضلاً عمن أتى بكثير من الحق، إذ أشركونا في ثمار فكرهم وسهّلوا لنا المطالب الحقية، التي بها تخرجنا إلى الأواخر من مطلوباتنا الخفية، وقد اجتمع ذلك في الأعصار السالفة المتقادمة عصراً بعد عصر إلى زماننا هذا، مع شدة البحث ولزوم الدأب وإيثار التعب في ذلك، وينبغي أن لا نستحي من استحسان الحق واقتناء الحق من أين أتى، وإن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق[٣] بذا يعبر الكندي عن الطبيعة الإنسانية الأصلية التي تنتقي القيم الأخلاقية والمفاهيم التربوية من أي مكان، وهذا يمثل قمة الاعتراف بفضل القدماء على الحضارة الإنسانية عامة والتربية بشكل خاص، ولا يتحقق ذلك إلا تدريجياً بتعاون الجهود لأن إنتاج كل واحد من المربين أو الفلاسفة يكاد لا يذكر، ولكن الجهود المتضافرة تؤتي بنتائج جيدة، وهذا ما نجده عند معلم الإنسانية الأولى (أرسطو طاليس) فيقول: (من العدل أن نعترف بأن الحقيقة الكاملة عسيرة المنال، وأنها لا تنال إلا تدريجياً بتعاون الجهود بحيث إن إنتاج كل واحد من الفلاسفة يكاد لا يذكر، ولكن مجموع جهودهم يؤتي نتائج خصبة، ومن العدل أن نحمد ليس فقط للمفكرين الذين نشاطرهم آراءهم، بل كذلك للذين عرضوا تفسيرات سطحية، انهم هم أيضاً شاركوا في إقامة العلم وساعدوا على تنمية قوتنا الفكرية[٤] وهذا يدعو كل مرب أن يعمل على إظهار الحقائق، وكشف السبق الذي أحرزه العلماء والمربون في كل عصر قديماً وحديثاً ولبيان أهمية الإنسان ودوره في العملية التربوية. وما سجلوه من معلومات قيمة، تبين أن الإنسان وحدة متكاملة جسماً وعقلاً وروحاً وأن العملية التربوية ينبغي أن تتناول الإنسان على هذا الأساس.

- فالتربية الخلقية كما يشير الكندي على ذلك ذات شقين نظري وعملي، فالشق النظري يحدد الإطار الفكري للنظرية الأخلاقية، أما الشق العملي فهو يبين الممارسات العملية الأخلاقية في عالم الواقع، وهذا ما نجده عند الكندي بشكل واضح نحو علم الأخلاق، خاصة في رسالته المعروفة (في دفع الأحزان) التي أفاد منها علماء الأخلاق من بعده وخاصة مسكويه، ونهجوا نهجه في بيان المبادئ الأخلاقية التي تكوّن المحددات النظرية الأخلاقية عند الكندي. إن الغرض الأسمى من التربية الخلقية عند الكندي هو تربية الخلق، وحسن السلوك واختيار الفضيلة، والابتعاد عن كل ما من شأنه أن يسيء للقيم الأخلاقية

والمبادئ السامية وتكوين رجال كريمي الأخلاق، يمتازون بالنبل في تصرفاتهم وأعمالهم، للوصول إلى المثل الأعلى من الخلق الكامل في جميع مجالات الحياة، ومعالجة مسائل النفس الخلقية ودفع الحزن عنها، وذم الغم، وإشاعة حياة القناعة والمحبة. فالأمر الرئيسي لبناء الفرد هو إصلاح النفس وتدريبها على الخلق القويم. ولقد أجمع علماء التربية وفلاسفتها على أن الغرض الخلقي الذي يجب أن يهدف إليه المربي هو الغرض الحقيقي من التربية التي يصح أن نطلق عليها ذلك الاسم. وهذا يعني أننا مطالبون بالاهتمام بالناحية الخلقية وتكوين الخلق، كما نهتم بالناحية الجسمية والناحية العقلية والعلمية..

وفي الواقع إن المحددات المعرفية عند الكندي تمثلت في العلم والمعرفة مع منظومة القيم الأخلاقية الإيجابية التي أمر الله بها. فالممارسات العملية هي المحك الوحيد لاتساق سلوك الإنسان مع النظرية الأخلاقية.

محددات النظرية الأخلاقية عند الكندي،

في الواقع الفكر الفلسفي الأخلاقي لم يقدم نظاماً أخلاقياً عملياً، يقدر على احتواء المشكلة الأخلاقية، وبقيت الإنسانية تعاني أزمة أخلاق، في حين ان الإسلام قدم إطاراً فكرياً وعملياً للأخلاق «هدى ورحمة» لكي لا تضل الإنسانية، عن الغاية من وجودها، خلافة الإنسان وإعمار الأرض[٥]. ففي التعليم الأخلاقي عند الفيلسوف نحو من التداخل بين الفلسفة الأخلاقية وعلم الأخلاق لإيجاد دراسة وصفية تعتمد الواقع والموضوعية للظواهر الخلقية في المجتمع، ونعني أن يعرف الإنسان ويعي مضمون العمل الأخلاقي. والإنسان يهدف ويتشوق إلى غايات عديدة ومتباينة محاولاً تحقيقها في جميع مجالات الحياة فقد وحد سقراط بين المعرفة والفضيلة وبيّن أن الفضيلة لا تكون عن جهل.

ففي غياب المعرفة تنتفي حرية الاختيار ويفقد العمل مضمونه الأخلاقي[٦] فالمسؤولية الأخلاقية ترتبط بحرية الاختيار، وإن عدم المعرفة لا يعفي الإنسان من المسؤولية الاجتماعية فالإسلام يأمر بالعلم والمعرفة. قال تعالى في سررة النحل ، الآية ٤٣:(فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون).

إن البناء العقلي لنظرية المعرفة عند الفيلسوف ينطلق من أن المعقولات ذات مرحلتين وجوديتين[٧]: اولاهما تلك التي ترتبط بالمحسوسات قبل أن تستوي صورها، أي بدلالة الاستعداد لتقبلها فحسب، والأخرى تلك التي تبلغ فيها حال الانطباع فعلياً فتكون صوراً مجردةً فكأن المعرفة هي ذات العقل الذي اصبح بالفعل في مرحلته هذه، وفي الحالتين يبقى العقل الإنساني عبارة عن استعداد لتقبل هذه المعرفة الحسية.

ونجد في السنّة المطهرة أحاديث عديدة وردت فيها ألفاظ العقل بصيغة الفعل والمصدر. كما وردت بعض الأحاديث التي تدل على فضل العقل، ومنها قوله عليه الصلاة والسلام: «إن القلم رفع عن ثلاثة: عن المجنون حتى يفيق،

وعن الصبي حتى يدرك، وعن النائم حتى يستيقظ)[8] فهذا الحديث الشريف يعفي من لا عقل له ومن كان عقله غير ناضج من تحمل المسؤولية الكاملة عن السلوك غير السوي، لأن المؤاخذ هو العقل فقط[9].

إن مسؤولية الإنسان عما لا يعلم من أفعاله تجاه خالقه، لها وضع يختلف، فإذا لم يعلم الإنسان على الرغم من تحريه وحرصه أن ما أقدم عليه من مخالفات غير مقصودة تعتبر من قبيل الخطأ والنسيان، وليس من قبيل المعصية، قال تعالى (وليس عليكم جناح فيما أخطأتم به) سورة الأحزاب آية٥. فالله رؤوف بالعباد يعفو عن خطأ الإنسان في حق من حقوقه، ويلزم الإنسان في حقوق الآخرين.

والكندي نفسه كان مهتماً بالتفسير القرآني ونجد في رسائله الفلسفية اتجاهاً تأويلياً جيداً في تفسير (الكتاب) فهو يتخذ من الدلالة الخفية مؤشراً لإيضاح الفكرة التي يريد(١٠) خاصة عندما يجد في العبارة القرآنية ظاهراً لا يستوي مع حكمة القرآن وغايته. وهذا يشير إلى الصدق الديني عند الكندي فظهرت معالمه وصوره في كتبه ورسائله. وهذا يمثل هدفاً تربوياً في آفاق معالم التربية الدينية، وإذا لم تسعفنا المراجع القديمة والدراسات الحديثة بقدر وافٍ من حياة الكندي العلمية التربوية فلا أقل من أن نتأمل في كتبه ورسائله لنستشف فيها إشارات أم تلميحات تعتمد عليها جزئياً أو كلياً في تحليل شخصيته التربوية.

-المبادئ النفسية والتربوية التي تؤثر في سلوك الإنسان كما يراها الكندي:

هذه المبادئ هي محور الجدول الفلسفي في الفلسفات والمذاهب الأخلاقية والتربوية، فقد اختلفت الآراء عند الفلاسفة ولم يتفقوا على تصور عقلي واحد لوضع المشكلة الأخلاقية في الإطار العلمي الواقعي في الحياة الأسرية والمجتمعية. من حيث المسؤولية التي تعني محاسبة الإنسان على الأفعال التي يختارها بملء حريته، وفلاسفة الأخلاق لا يعفون الإنسان من المسؤولية الأخلاقية، ويحصرون هذه المسؤولية في الواقع الذي يعيشه الإنسان، وما اهتمام الكندي بمعالجة مسائل النفس الأخلاقية، ودفع الحزن عنها، وذم الغم وإشاعة حياة القناعة والمحبة ومحاربة الآفات الاجتماعية وتنمية العقل والحث على التفكير الموضوعي السليم لمواجهة الحياة، وهو يرى أن التربية ما هي إلا مؤشرات واضحة نحو علم الأخلاق بشكل عام والتربية الأخلاقية بشكل خاص. فالتربية التي توهم الإنسان أن عقله هو السيد المطلق في هذا العالم تزرع في نفسه الغرور والتمرد. وهي بلا شك تختلف اختلافاً جذرياً عن التربية التي تعترف بقيمة العقل وتضع له حدوداً معينة لا يحق له أن يتجاوزها ولما كانت أعمال الإنسان الأخلاقية لا تكون إلا في إطار الجماعة وفي دنيا الواقع، ولما كان الإنسان مسؤولاً عن أفعاله وأعماله، فهل تقع عليه المسؤولية في الحياة الدنيا؟..

وللإجابة على ذلك نقول: هناك نوعان من المسؤولية الاجتماعية، أولهما المسؤولية الاجتماعية الجزائية، وثانيهما المسؤولية التوجيهية والإرشادية. فالمسؤولية الاجتماعية الجزائية تمثل الإدانة العملية، وتقع عليها عقوبات مباشرة لانتهاك قواعد السلوك الأخلاقية.. والمسؤولية الاجتماعية والإرشادية. تتحدد بمشاركة المجتمع كله للحفاظ على سلامته وكيانه، وهي تمثل نقلة نوعية مميزة ليس لها نظير في كل الفلسفات أو النظريات الأخلاقية القديمة والحديثة على السواء وبذلك يظهر المعيار الأخلاقي الذي يميز بين مجتمع ومجتمع وحضارة وحضارة[11].

ويضع فيلسوف العرب (الكندي) المجتمع كله في موقع المسؤولية الجماعية القائم على المبادرة الفردية والجماعية يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر. قال تعالى في سورة آل عمران /الآية ١٠٤ «ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير، ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر، أولئك هم المفلحون».

ويذهب الكندي إلى التأكيد أن حرية الإنسان تتحدد بممارسته لأفعاله بملء حريته واختياره فلا إلزام ولا مسؤولية ولا جزاء من غير حرية، وإذا كان فلاسفة الأخلاق يعولون على الحرية في إضفاء الصيغة الأخلاقية على افعال الإنسان، فإن (الكندي) فيلسوف العرب يؤكد على تربية الإنسان، وحريته واختيار أفعاله بملء إرادته، وغالباً ما يؤكد رجال التعليم والفكر على ضرورة منح الاستقلالية والحرية للفرد، وأن تأخذ التربية دورها في تأهيل الإنسان للعيش في مجتمع يقدّر معنى الحرية ويربى عليها، وعلى هذا الأساس تقوم جميع أنواع النشاط التربوي على قيم أخلاقية، لا سيما أن المربي نفسه يعمل في نشاط خلقي وتحدد طبيعة اختياراته طبيعة الخبرة التربوية التي يقدمها فالإنسان الذي لم يتلق تربية جيدة قد لا يستفيد من المعلومات اليقينية ويفسر الأشياء تفسيراً خاطئاً، ويسهل خداعه، ويصدر احكامه لا يساندها علم ولا منطق[12]. وتهدف التربية إلى بناء التفكير المنطقي بغرس عدد من الأفكار الأساسية، كتلك المتعلقة بطبائع الأشياء ومنطقها وسنن الله -تبارك وتعالى- في الخلق وطبيعة الارتباط بين الأسباب والمسببات ويقرر الكندي بأن جميع العلوم الإنسانية مصدرها المجهودات البشرية باستثناء (العلم الإلهي) الذي يخص الرسل والذي يكون وحياً من الله إلى الأنبياء بلا حيلة ولا اكتساب.

فكأن النبي عنصر مختار من قبل الله لتسلم الرسالة والوحي، وموقف الكندي يظهر وكأن العلم الإلهي هو لجوهر الأصيل للأديان السماوية جميعها[13] فقد اعتمد الكندي على مقولة أن معرفة الأنبياء والرسل تأتي بلا طلب ولا تكليف بزمان يجعل من نظرته هذه مؤشراً يختلف فيه عن خلفائه من بعده (الفارابي وابن سينا وابن الرشد) بل هو أقرب إلى الاعتزال وموقفه نحو الرسل والنبوات[14]. إن طبيعة الفلسفة الاشتغال على القضايا الكلية، ورسم الخطط الكبرى والبعيدة المدى لا يتم بنجاح

إلا إذا تولاه من يملك رؤية كلية على الدراسات والإحصاءات والشفافية الكاملة والملاحظات الذكية، وهذا كله لا يتوفر إلا بوساطة فلسفة تربوية ناضجة ونامية وهذا يؤكد ضرورة انفتاح الإنسان على الإنسان وحمل راية الحياة المعطاء، راية الأخوة الإنسانية، وإدراك قيمة تراثنا التربوي في مسائله وموضوعاته، ومن ثم نضوج المفهوم التربوي الذي استقر في أذهان أعلامنا المربيين كما استقر عملاً صناعياً في تدريسهم وممارساتهم ومنهم الكندي، فقد جاء إنتاجه التربوي بمفاهيم نفسية متزنة ودراية نفاذة في نفسية المتعلم وطرق تربيته كان لبعضها أفضلية التقدم الزمني، ولبعضها الآخر أسبقية الاهتداء إلى سنن التربية والتعليم ولبعضها الثالث شمولية واستيعاب ضمن أطر المثل الكريمة التي تبقى محوطة بأنبل رعاية وأكرم اهتمام من فضائل الإخلاص والمحبة والشفقة والعمل.

وبذا تترتب على أفعال الإنسان وسلوكه محددات جزائية في الثواب والعقاب حتى تكتمل النظرية الأخلاقية، فالأفعال بخواتيمها أو بنتائجها، ومن غير نتائج لا يكون للسلوك الإنساني الأخلاقي أو اللاأخلاقي قيمة على الإطلاق، ويرى المربون أنه من غير جزاء تنهار النظرية الأخلاقية في جميع المجالات. قال تعالى: (وأن ليس للإنسان إلا ما سعى• وأن سعيه سوف يرى• ثم يجزاه الجزاء الأوفى) النجم الآيات ٣٩-٤١.

والفكر التربوي العربي يستمد أصوله النظرية والتطبيقية من منهجية تكوينية قيمة استلهمها من ينابيع القرآن والسنة اللذين يهديان النفس البشرية والمجتمع الإنساني إلى أقوم السبل وأفضلها[١٥]، وأدى ذلك إلى النجاح الكبير في واقع الحياة البشرية _وما تزال ينابيع الأصول والتربوية ثرة خيرة تمكنها أن تجد التجربة الناجحة وتروي ظمأ الإنسانية وتحل مشاكلها في كل زمان ومكان)[١٦]. فالمناخ التربوي الذي أشاعه القرآن الكريم يقوم على العبادة وثمراتها في الخلق والسلوك فمفهوم الحق والإيمان والثبات تؤصل التربية وتعمق جذورها في الفرد والأسرة والمجتمع والإنسانية). وتوسع قيم العبادة لتجعل منها علاجاً لانحرافات طارئة، وإنارة للحياة ويقظة فكرية وعاطفية مستمرة، وتطوراً متعاظماً نحو الأفضل وتربية على القوة والعزة، وتحرراً من عبودية الأشياء والشهوات وتربية فردية وجماعية ومادية وروحية وعقلية متوازنة.(١٧)

وقد تناول أعلامنا التربويون قضايا التربية من جوانب متعددة ومتكاملة في مؤلفات مستقلة وفي مقدمات أو ملحقات لمؤلفات علمية متخصصة، ووسائل مستقلة، ومن المؤكد أنه على المدى الطويل الذي امتد حوالي عشرة قرون أي ما بين سنتي ١٠٠-١٠٠٠هـ وعلى اتساع رقعة العالم الإسلامي، ومن توافر الطاقات الفكرية الاتباعية والابتداعية وعلى ضخامة الإنتاج العلمي، أن تبرز شخصيات تربوية قد لا تقل أهمية عمن ذكرنا. نهج بعضهم أسلوباً تربوياً في تأليفه كالإمام الشافعي في (الرسالة)

وبعضهم تعمق في بحوثه النفسية والإدراكية كالصوفية، وبعضهم حلل المدركات البشرية وماهية العقل والنفس كالكندي في المشرق، وابن طفيل في المغرب، وبخاصة قصته المعبرة (حي بن يقظان). حتى أن المدرسة العقلية في تفسير القرآن عنيت بالجانب الإدراكي لدى الإنسان بأعظم من غيره، وفي طليعة أعلامه الكندي والرازي والبيضاوي[١٨].

والواقع إن الكندي كان له تأملات تربوية وأهداف تعليمية في العلوم الطبيعية والرياضيات والفلسفة وقواعد بنائه في النفس أغنت نظرته الشمولية في الكون والنفس والحياة، ولا شك في أن الكندي كان واسع المعرفة في كافة العلوم والفلسفة، بارعاً فيها كلها، وتنوع كتبه وكثرتها يدلان على رسوخه في فنون المعرفة التي عالجها خاصة في العلوم الفلسفية والعلوم الرياضية والطبيعية، وهذا دليل على إحاطة الكندي بكل أنواع المعارف التي كانت لعهده على اختلافها. إحاطة تدل على سعة مداركه وقوة عقله، وعظم جهوده، وقد ألف في كل تلك العلوم كتباً ورسائل يشهد ما عرف منها، وتنوقل من مقتطفاتها، بما للكندي من استقلال ونظر ممتاز.

وإذا كنا لا نعرف للكندي مصنفات في العلوم التربوية، فإن في بعض مؤلفاته آثاراً توضح لنا عمق البعد التربوي في الحياة التعليمية، وهي أيضاً نماذج فكرية وعملية تمتزج فيها الآداب مع الواجبات، والأخلاق مع المسؤوليات لتعد للنشء تجربة تربوية ناجحة وتساعده على استيعاب العلوم وتحصيل المعارف ثم ممارسة العلمية التربوية والتغلب على متاعبها ومصاعبها بالتجربة الذاتية الحية.

- والحق إن يعقوب بن إسحاق الكندي، كان مهتماً بالتربية الأخلاقية فهو لا يترك قاعدة تربوية أو علمية إلا ويقدمها بأدبها وأخلاقيتها مبتعداً عن الأسلوب الفقهي القاصر على الأحكام العملية من غير أن يذكر عظتها والعبرة منها. فقد نبّه الكندي إلى الأهداف التربوية في صياغة الإنسان فكراً وخلقاً وبدناً، فقد تناول في كتابه علم الأخلاق أهمية التربية الأخلاقية للأسرة والمجتمع وضرورة تعلم الأخلاق مكارمها ومساوئها، وحذر من مساوئ الأخلاق وأثر ذلك على المجتمع.. ودعا إلى التأمل والصبر، وإنماء روح الطموح والتساؤل، وعدم الفصل بين التربية والأخلاق والفقه والأدب والعلوم الفلسفية، والكندي يؤكد أيضا في كتابه (علم الأخلاق) الالتزام الخلقي والالتزام التربوي وعلى السلوك الأخلاقي منطلقاً من القرآن والسنة مروراً بالشواهد التاريخية والأخبار العلمية. لقد كان يعقوب بن إسحاق الكندي في خلقه وفي عقله من أعظم ما عرف البشر. يقول (ده بور) في دائرة المعارف الإسلامية عند ترجمة للكندي: أن (كوردان)Curdan وهو فيلسوف من فلاسفة النهضة. Larenaissance، يعد الكندي واحداً من اثني عشر هم أنفذ الناس عقلاً، وأنه كان في القرون الوسطى يعتبر واحداً من ثمانية هم أئمة العلوم الفلكية.

وذكر المسعودي في (مروج الذهب) طبعة

باريس ١٦٤/١ شيئاً عن آراء الكندي في تأثر العالم بالأشخاص العلوية فقال: (وقد قال يعقوب بن إسحاق الكندي في بعض رسائله في أفعال الأشخاص العلوية والأجرام السماوية في هذا العالم.

«إن جميع ما خلق الله صير بعضه لبعض عللا فالعلة تفعل في معلولها آثار ما هي لديه علة، وليس يؤثر المفعول في علته الفاعلة».

إن المتتبع للتراث الفلسفي والتربوي عند الكندي يستطيع أن يحدد قضايا التربية وملامحها في ضوء المعالجات الفلسفية والعلمية المتأنية التي تكشف عن أهمية تراثنا الفلسفية والتربوية النظرية منها والتجريبية، مما استحق أن يستقطب اهتمام المربين في العالم العربي والإسلامي، ويشدّ إلى إظهار وبيان معالمه الفكر الإنساني في العصر الذي أحوج ما نكون إلى التعرف إلى ذاتنا وإدراك أصالتنا في المجالات الفكرية والتربوية.

الهوامش

(١) رسائل الكندي الفلسفية- تحقيق وضبط محمد عبد الهادي أو ريدة- القاهرة- ١٩٩٥.

(٢) جعفر آل ياسين. فيلسوفان رائدان- الكندي والفارابي ط١٩٨٣.٢ -دار الأندلس- بيروت.

(٣) رسائل الكندي الفلسفية- تحقيق محمد عبد الهادي أو ريدة- القاهرة- ١٩٥٠.

(٤) يوسف كرم- تاريخ الفلسفة اليونانية- القاهرة- 1946 . (Arist.Met.B.2.1 (oxfordeditior

(٥) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- الفكر التربوي العربي الإسلامي- تونس-١٩٨٧.

(٦) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- الفكر التربوي العربي الإسلامي- تونس-١٩٨٧.

(٧) جعفر آل ياسين- فيلسوفان رائدان- الكندي والفارابي - بيروت.١٩٨٣

(٨) صحيح البخاري ج٦.

(٩) عبد الرحمن صالح عبد الله- الفكر التربوي الإسلامي مؤسسة الرسالة ط١- ١٩٨٨.

(١٠) الزرنوجي- مرب أنموذجي وعلم متخصص في التراث التربوي.

(١١) عبد الرحمن صالح عبد الله- الفكر التربوي الإسلامي- مؤسسة الرسالة ط١٩٨٨.١.

(١٢) محمود عبد اللطيف- الفكر التربوي عند الجاحظ- وزارة الثقافة- ٢٠٠٥.

(١٣) جعفر آل ياسين. فيلسوفان رائدان- الكندي والفارابي بيروت- ١٩٨٣.

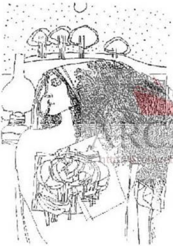
(١٤) الآراء الدينية والفلسفية لفيلون الاسكندري (ترجمة د. محمد موسى ود. عبد الحليم النجار)- القاهرة- ١٩٥٤.

(١٥) نذير حمدان- في التراث التربوي دراسات نفسية تعليمية- دار المعارف للتراث- بيروت- ١٩٨٩.

(١٦) نذير حمدان- في التراث التربوي- دراسات نفسية تعليمية- دمشق- ١٩٦٢.

(١٧) محمد شديد- منهج القرآن في التربية.

(١٨) عمر فروخ- حياة الكندي وفلسفته- دار العلم للملايين- بيروت- ١٩٦٢.



لو نجين . . . شهيد تدمر

د. محمد يحيى خراط (*)

مملكة تدمر

تعد مملكة تدمر ظاهرة فريدة في التاريخ فلقد سطع نجمها بسرعة وخبا في وقت قصير، وانتقلت من الشهرة العريضة لمملكة واسعة متراسية الأطراف إلى خرائب وآثار مملكة في بضع عقود من الزمن. وارتبط سطوع نجمها ودمارها بعائلة مليكها أذينة وملكتها الزباء.

تقع تدمر في قلب البادية السورية حول نبع ماء تجمعت حوله بعض القبائل العربية ولكن سرعان ما تحولت تلك المجموعات البشرية المجتمعة حول الماء إلى مدينة بدأت تتعاظم وتزداد

(*) باحث سوري.
- العمل الفني: الفنان رشيد شما

اهميتها مع مرور الزمن. وأصبحت تدمر مركز تجارة هاماً تعبرها القوافل المتجهة شمالاً أو جنوباً أو شرقاً. وأصبحت تشابه مدن القوافل المعروفة في عصرها كالبتراء ومكة، ولكن تدمر سرعان ما حلت محل البتراء وتجاوزتها كمركز تجاري هام في بلاد الشام؛ أما كلمة تدمر العربية فلا نعرف أصلها إلا أن كلمة «Palmyra» وهو الاسم اللاتيني التي عُرفت به تدمر فيرمز إلى النخل (Palm) في اللغات الأوربية وربما سُميت كذلك من قبل الرومان لكثرة نخلها.

لقد اثارت تدمر بسبب موقعها الجغرافي المتميز اهتمام الدول العظمى المعاصرة لها، فكانت محط اهتمام الرومان والفرس، إذ كانت تتوسط هاتين الإمبراطوريتين العظيمتين اللتين هيمنتا على العالم القديم، وبسبب موقعها أيضاً ازدهرت تجارتها مع العراق ومدن الخليج العربي والهند من جهة وأسواق أفريقيا وبلاد الشام وبلاد الروم من جهة أخرى. كما كان لها تجارة مع أسواق الجزيرة العربية واليمن وبلاد الحبشة. وازدادت أهمية تدمر بعد سقوط البتراء وضمها إلى الإمبراطورية الرومانية عام ١٠٦م حيث انتقلت تجارة البتراء وأسواقها وخيراتها إلى تدمر فزادت ثراء على ثراء. وبغياب البتراء عن مسرح الأحداث وتضاؤل أهميتها في صدّ هجمات الأعراب القادمين من الجنوب على أطراف الإمبراطورية الرومانية فقد تعاظمت القيمة العسكرية لتدمر، ولا سيما بعد أن بدأ الفرس (البارثيين) يوسعون إمبراطوريتهم باتجاه حوض الفرات، ولكن تدمر بقيت منيعة وعصية على الإمبراطوريتين بسبب عزلتها الطبيعية وبسبب اتخاذها جانب الحياد الحذر بين تلك الإمبراطوريتين لكي يتمكن التجار في كلا الإمبراطوريتين من الاستفادة من موقعها وخدماتها التي تتلخص بحماية قوافل الطرفين من هجمات الأعراب علاوة على كونها حاجزاً يفصل بين الإمبراطوريتين اللدودتين. ولقد عمل أهالي تدمر بالتجارة كما عمل بعضهم أدلاء للقوافل، ومنهم من انخرط في خدمة الجيوش الرومانية، حتى أن الحفريات الحديثة كشفت عن قبور بعضهم في إنكلترا. وكان التدمريون يفرضون ضرائب عالية على البضائع التي تمر ببلدتهم، وقد أدى ذلك إلى ازدهار هذه الواحة الصحراوية ازدهاراً جعل الإمبراطور الروماني مارك أنطوني يفكر بنهب ثرواتها فأوعز إلى جنده بالهجوم عليها سنة ٤١ق.م وكل ما فعله التّدمريون حينذاك أنهم أخلوا مدينتهم وهربوا حاملين أمتعتهم الثمينة عبر الفرات، ومنذ ذلك الحين بدأ التدمريون يهتمون بتحصين مدينتهم وتطوير قدراتها القتالية.

ومع بدايات التقويم الميلادي بدأت تدمر بالظهور على مسرح الأحداث حيث اعترفت تدمر بسيادة روما عليها في عهد تيبروس بموجب أوامر إمبراطورية صدرت بين عامي ١٧و ١٨ ميلادية. وعندما زارها الإمبراطور سيبتموس سيفرس (السوري الأصل) منح تدمر حقوق المستعمرات وذلك في بدايات القرن الثالث الميلادي، ومع ذلك فقد بقيت تدمر تابعة

لروما شكلاً وليس فعلاً.

وقد قلد التدمريون الرومان في نظام الحكم وسن القوانين والتشريعات علاوة على إضافة أسماء رومانية لأسمائهم النبطية أو العربية.

أما سكان تدمر فكانوا خليطاً من العرب ومن جاليات يونانية ورومانية. وأما الأسر الحاكمة فقد برزت أسرة واحدة قوية هي أسرة أذنية التي تولت الزعامة على تدمر، والجد الأعلى لهذه الأسرة يرد في الكتابة التدمرية باسم «نصر» وهو جد اذنية فهو «خيران» أو «حيران». وقد تمكن من تثبيت حكمه وبسط هيمنته على المدينة فانتعشت التجارة في عصره وازدهر العمران، وأضاف إلى اسمه لقب «سبتيموس» فأصبح يُعرف بـ «سبتيموس حيران» وحصل على لقب شيخ «Senate» من مجلس الشيوخ في روما، ثم أطلق على نفسه لقب ملك سنة ٢٥٠م وهذا ما أثار حفيظة روما وتخوفاتها من طموحاته المتعاظمة فقررت التخلص منه وهكذا كان حيث اغتيل بعد ذلك بمدة وجيزة فخلفه ابنه اذينة الذي عُرف في الكتابات باسم «Odenathus». وبتسلم أذينة سدة الحكم بدأ نجم تدمر في الصعود وبدأت تدخل في فلك العلاقات الدولية. ويبدو أن أذينة أدرك أن لروما يداً في مقتل أبيه فقرر أن يتحالف مع الفرس ويدير ظهره للرومان إلا أن الإمبراطور الساساني شابور المعروف بغروره وخيلائه خيب آمال أذينة بالتعاون معه.

ولما شاهدت روما تعاظم قوة أذينة وتدمر قررت التخلص من أذينة فقُتل مع ابنه حيران حيرود في حمص. وهناك من يعتقد أن ابن أخيه «معني Maeonius» قد قتله مع ابنه لثأر شخصي ثم اعلن نفسه ملكاً، ولم تكد تمضي أيام على حكمه حتى ثار عليه أهل حمص وقتلوه شر قتلة، فانتقل الحكم إلى ابن أذينة وهب اللات الذي يُعرف في الكتابات اللاتينية باسم «Vaballathus» والإغريقية «Athenodorous» ولكونه قاصراً فقد تسلمت الزباء مقاليد الحكم، مما جعل البعض يلمح إلى أنه ربما كان لها ضلع في مقتل زوجها.

تُعرف الزباء عند الفرنسيين باسم زنوبيا ويُقال بأن والدها كان من رجال تدمر المشهورين ويُشيد المؤرخين بقدراتها ومواهبها وجمالها وأنها كانت مثقفة تميل إلى الآداب والفنون، فاجتمع في بلاطها كوكبة من الفلاسفة والأدباء ومن أشهرهم لونجين الذي عمل مستشاراً لها وربما كان معلماً لأولادها الذين يعرفون باللاتينية بالأسماء التالية: Vaballathus و Herennianus و Timolaus وربما كانت هذه الأسماء هي وهب اللات وحيران وتيم اللات وعندما أصبحت وصية على ابنها وهب اللات اختارت لنفسها لقب (ملكة الشرق)، ثم ما لبثت أن أعلنت ابنها إمبراطوراً عام ٢٧١م فما كان من إمبراطور روما أورليان إلا أن جهز جيشاً بقيادته وتوجه إلى تدمر، فخرج الجيش التدمري للقائه في آسيا الصغرى إلا أن هذا الجيش دُحر في أنقرة فتراجع إلى أنطاكية وهناك أيضاً خسر التدمريون المعركة فأصبحت

الطريق إلى تدمر مكشوفة دون حماية وبين حمص وتدمر تعرض أورليان إلى هجمات مستمرة ومضايقات دائمة من الأعراب الذين جَيَّشَتهم زنوبيا ضد الجيش الروماني.

ووصل أورليان إلى أسوار تدمر فعرض الاستسلام على زنوبيا بشروط لينة ولكن زنوبيا رفضت الاستسلام... وبعدما طال الحصار على تدمر قررت زنوبيا الخروج من مقرها من ممر سري طلباً لنجدة الفرس ولكن الرومان ألقوا القبض عليها ونقلوها إلى روما وهناك من يقول أنها امتنعت عن الطعام في روما حتى ماتت ومنهم من يقول إنها عاشت في روما تحت الإقامة الجبرية إلى أن توفيت هناك.

لونجين الشهيد

هناك إجماع بين الباحثين والمحققين والنقاد الغربيين على أن لونجين (٢١٣- ٢٧٣م) هو وزير زنوبيا الذي ولد في حمص ودرس الفلسفة في الإسكندرية وكان صديقاً حميماً للفيلسوف فورفريوس وأستاذه أيضاً وهو أحد تلامذة أفلوطين مؤسس الأفلاطونية الحديثة، وكان معلماً للبلاغة في أثينا التي يبدو أنه لم يقض فترة طويلة فيها حيث انتقل إلى تدمر للعمل في البلاط معلماً ومستشاراً. وهناك لم يمهله القدر طويلاً حيث قدم حياته قرباناً لتدمر بعد أن اتُهم بأنه حرض على الثورة ضد روما وأنه نصح زنوبيا بأن لا تستسلم وأن تخوض الحرب حتى نهايتها، وهكذا أُعدم بناءً على أوامر صريحة من الإمبراطور أورليان سنة ٢٧٣م لأنه قرر ومليكته أن لا يخضعوا لحكم الرومان.

اشتهر لونجين في عصره بأنه من أكثر النقاد علماً وحصافة حتى أطلق عليه لقب «مكتبة حية ومتحف متنقل» والمتحف هنا يُقصد به في ذلك العهد مؤسسة عالية للتعليم، وذلك دلالة على سعة اطّلاعه وغزارة علمه وكثرة إنتاجه الذي فقد معظمه ولم يصل إلينا منه غير كتاب في فن البلاغة كان قد نُسب خطأً إلى كاتب آخر، حتى جاء الألماني رهنكن Ruhunken قبل أكثر من مئتي سنة وأكد نسبه إلى لونجين.

ومن الغريب أن كل من كتب عن لونجين يفضل عن عمد ذكر حقيقة أن لونجين قد وُلد حسب إحدى الروايات في تدمر وفي رواية أخرى في حمص، ولا نجد تناقضاً بين الروايتين فتدمر كانت مدينة مشهورة تمثل أقرب إلى ما نسميه في أيامنا هذه بالعاصمة في حين أن حمص تمثل إحدى مدنها المشهورة. وأما الرواية الأخرى عن ميلاده فهي أنه ربما وُلد في روما علماً بأن عمه Phronto كان خطيباً مفوّهاً هناك وأنه علم لونجين البلاغة ودرّبه عليها.

ومما يؤيد نظرية ولادة لونجين في تدمر أو في حمص أنه عاد في السنوات الأخيرة من حياته إلى مسقط رأسه ليساهم في بناء حياة تدمر الثقافية والسياسية خصوصاً أن الملك أذينة ومن بعده زوجته زنوبيا وجدا فيه خير من يمكن أن يُسهم بعلمه الغزير وثقافته الرفيعة في تعزيز صورة تلك الإمبراطورية الناشئة وإلا فكيف نفسر تحريضه لزنوبيا بالتمرد على روما؟ إن منطق الأمور يرجح الاحتمال الأول وهو أن لونجين بعد أن رحل إلى روما ودرس

فيها وأصبح «مكتبة متنقلة» وعلماً من أعلام عصره وأشهر ناقد في زمانه، شعر بعد نضجه وتقدمه في العمر بانتمائه إلى بلده ومسقط رأسه وأحس بالتزام أخلاقي يدفعه للمساهمة في بناء إمبراطورية تدمر وإعلاء شأنها وجَعْلِها تنافس روما بل تبرزها وتتفوق عليها حتى دفع حياته ثمناً لتلك الأفكار وعربوناً لذلك الإخلاص.

ثم هل يعقل أن يثق الملك أذينة ومن بعده زوجته زنوبيا بشخص أجنبي غريب عن تدمر وعاداتها وتقاليدها وثقافتها ويصبح مستشاراً لهما؟ أم أن المنطق يقتضي بأن يختار كلاهما شخصاً مشهوراً ذو معرفة وثيقة بروما ورجالاتها وفنونها وآدابها وخصوصاً انه أحد ابناء تدمر؟ ثم ألا تتفق هذه الحقيقة مع مجريات الأمور فيما بعد بأنه حرض وشجع زنوبيا –وهو الشيخ الجليل ومعلم البلاط- على الوقوف في وجه روما والتمرد على سلطانها لكي تصبح تدمر مالكة زمام أمورها ومستقلة عن أي سلطة خارجية؟ وهل يُعقل أن يقوم شخص غريب عن بلاط تدمر وثقافة البلاد وأهلها بالعمل مستشاراً لأرفع سلطة قضائية وسياسية في تدمر ثم يتمرد هذا الشخص عينه على بلده الأم؟ كل هذا يدفعنا للجزم بأن لونجين وُلد في تدمر وكان مخلصاً لبلده وملكه ومليكته فيما بعد، عندما تعلم ونضج وأصبح كاتباً وفيلسوفاً.

في الجلال

يُعد كتاب أرسطو «فن الشعر» أو «البويطيقيا Poetics» مَعْلماً من معالم النقد الغربي لا يُضاهيه في الأهمية كتاب آخر، وكان تأثيره لا يزال إلى يومنا هذا فاعلاً وبعيد المدى سواء من حيث المنهجية أم الشمولية.

ويأتي كتاب لونجين «في الجلال» الذي يبحث في أصول البلاغة والنقد الأدبي في المرتبة الثانية بعد كتاب أرسطو من حيث التأثير والأهمية. وقد شغل كتاب لونجين الناس منذ أكثر من أربعمئة سنة وأعجبوا به أيما إعجاب، لا بسبب موضوعه وحسب، ولكن بسبب أسلوبه السهل وعباراته الجميلة الواضحة ومقارناته الذكية واقتباساته الغزيرة أيضاً. وإن كان كتاب أرسطو يتميز بموضوعيته الصارمة وغلبة النزعة العقلية الجافة عليه حتى أصبح درساً في تشريح المسرحية الإغريقية وخصوصاً المأساة «Tragedy» فإن كتاب لونجين يتميز على العكس من ذلك بأسلوبه الأدبي الأخّاذ وعباراته الكلية واهتمامه بمقارنة قصائد ومقطوعات نثرية لمؤلفين مختلفين من أزمنة بعيدة ومن لغات متنوعة. لكتاب «في الجلال» عشر مخطوطات منتشرة في مكتبات العالم إلا أن أكملها وأفضلها مخطوطة مكتبة باريس التي تعود للقرن العاشر ومحفوظة في تلك المكتبة تحت رقم ٢٠٣٦.

يضم الكتاب أربعة وأربعين فصلاً..

الفصل الأول، وفيه يقول لونجين بأن الجلال هو سمو اللغة وتميزها وغايته عند الشعراء والمؤرخين ليس إقناع السامعين بل أن

يخلب لُبّنا ويخطفنا بعيداً عن أنفسنا تعجباً ودهشة وحبوراً.

الفصل الثاني: يتساءل فيه المؤلف عن إمكانية الحديث عن الفن الجليل، فالجلال جزء من الطبيعة في حين أن الفن ينبع من التعلم أو الصنعة.

الفصل الثالث: يعالج هذا الفصل ثلاثة من العيوب التي تحول دون جلال التعبير ورفعته وهي التشوش والضعف والكلام الطنّان.

الفصل الرابع: يوضح هذا الفصل عادة البحث عن الجدة والطرافة بلا مسوغ ويعده المؤلف عيباً من عيوب البلاغة.

الفصل الخامس: ويشمل أن جميع العيوب التي ترد في كتابات القدامى والمحدثين مردها السعي وراء كل طريف أو عجيب.

الفصل السادس: يبين أن الوسيلة الوحيدة والناجحة للتخلص من كل العيوب هي محاولة تعرف ماهية «الجلال».

الفصل السابع: وفيه يبين أن أفضل معيار للحكم على الجلال هو أن الإنسان المثقف والمطلع إن قرأ مقطعاً أو قصيدة عدة مرات ولم تؤثر في أو تملأ روحه بالسمو فإن ذلك لا يمت إلى الجلال بصلة.

الفصل الثامن: وفيه يبين أن مصادر الجلال خمسة وهي:

١- القدرة على تكوين الأفكار العظيمة.
٢- العواطف الجامحة الملهمة.
٣- القدرة على أن تكوين المجازات.
٤- المفردات النبيلة أو الشريفة وحسن اختيارها.
٥- التأثير الهام الناجم عن الرفعة والسمو.

الفصل التاسع: ويعالج فيه المصدر الأساسي للأفكار الجليلة أو الرفيعة وهو الروح السامية.

الفصل العاشر: وفيه يتساءل عن العامل الأساسي الذي يؤدي إلى الجلال.

الفصل الحادي عشر: وفيه يبدأ لونجين بمناقشة بعض السمات والعناصر البلاغية.

الفصل الثاني عشر: وفيه يتحدث عن التمييز بين الإطالة والسمو.

الفصل الثالث عشر: وفيه يتحدث عن أفلاطون والسمو وأن عظمة أفلاطون تتضح في كتابه «الجمهورية».

الفصل الرابع عشر: وفيه يتساءل كيف كان هوميروس وأفلاطون سيحكمون على أفكارنا لو اطلعوا عليها.

الفصل الخامس عشر: وفيه يتحدث عن الصور وملكة الخيال.

الفصل السادس عشر: وفيه يناقش المحسنات البديعية التي تساهم إلى حد كبير في خلق الجلال.

الفصل السابع عشر: وفيه يذكر أن المحسنات البديعية يمكن أن تعزز «الجلال» ولكن استعمال المحسنات بكثرة تؤدي إلى إثارة الشك عند السامع.

الفصل الثامن عشر: يستمر هذا الفصل في تعداد المحسنات البديعية المهمة التي تساعد

على تحقيق سمو التعبير ورفعته.

الفصل التاسع عشر، وفيه يتحدث عن حذف أدوات التوصيل.

الفصل العشرون، وفيه يبين أن جميع المحسنات البديعية لغاية محددة غالباً ما تؤدي إلى زيادة قوتها وجمالها وتأثيرها.

الفصل الحادي والعشرون: يعالج في هذا الفصل الأخطاء والهنات المرتبطة بحروف العطف حيث أن كثرتها يؤدي إلى الإعاقة.

الفصل الثاني والعشرون، وفيه يبين أنه إذا أحسن استخدام التقديم والتأخير فإن ذلك يؤدي إلى انفعالات جيّاشة.

الفصل الثالث والعشرون، وفيه يذكر أن استبدال المفرد بالجمع أو تغيير الزمن أو تغيير الإشارة إلى الشخص أو الجنس تضيف أناقة وتنوعاً وسمواً على الكلام.

الفصل الرابع والعشرون، وفيه يذكر أيضاً أن استبدال الجمع بالمفرد، حيث يؤدي استخدام صيغة المفرد عوضاً عن الجمع إلى خلق انطباع شديد التأثير.

الفصل الخامس والعشرون، وفيه يتحدث عن تغيير الزمن: إذا غيرت زمن سرد حدث ما من الماضي إلى الحاضر فإن الحدث يكتسب حيوية الحقيقة الماثلة أمامنا.

الفصل السادس والعشرون، وفيه يتحدث عن تغيير الأشخاص أو الإشارة إليهم يؤدي إلى نقل السامع إلى وسط الحدث وتشعره بأنه جزء منه.

الفصل السابع والعشرون، وفيه يذكر أنه عندما يتقمص الكاتب دور أحد الشخوص ويبدأ بالتكلم بصيغة الأنا فما هذا إلا تعبير عن الانفعال والعواطف.

الفصل الثامن والعشرون، وفيه يتحدث عن دور الإسهاب في «الجلال» فهو يشبه الإضافات والمحسنات على المقطوعة الموسيقية التي تزداد به جمالاً ورونقاً.

الفصل التاسع والعشرون، وفيه يذكر بأن الإسهاب إذا استعمل في يد غير المجرب أصبح إطناباً وحشواً ولغواً فارغاً أجوفاً.

الفصل الثلاثون، وفيه يؤكد على أن اختيار المفردات الجميلة والمنتقاة ليست إلا انعكاساً للفكر النبيل تحرك **السامعين وتؤثر في** انفعالاتهم.

الفصل الواحد والثلاثون، وفيه يحتج لونجين على البلاغي سيسليس الذي يعترض على اللغة اليومية المألوفة، ويقول لونجين موضحاً إن التعبير المألوف قد يحمل الكثير من الإقناع بسبب إلفته عند الناس.

الفصل الثاني والثلاثون، وفيه يعترض لونجين على الشرط الذي وضعه الكاتب سيسليس بأن عدد المجازات في القطعة الواحدة ينبغي ألا تتجاوز الثلاثة.

الفصل الثالث والثلاثون، وفيه يتحدث عن معيار الجودة فيتساءل هل هو العظمة مع الأخطاء أم قلة الأخطاء مع الجودة المتوسطة.

الفصل الرابع والثلاثون، وفيه يقارن بين خطيبين مفوهين هما هايبرويس وديموستينوس.

الفصل الخامس والثلاثون، وفيه يقارن بين

افلاطون والخطيب لاسيس الذي يمتلك ميزات افلاطون ولكن أخطاءه أكثر سوءاً.

الفصل السادس والثلاثون، وفيه يؤكد أن العبقرية المرتبطة بقلة من الكتّاب لا تعني أنهم دون أخطاء ومثال ذلك هوميروس وأفلاطون وديموستينوس.

الفصل السابع والثلاثون، يحتوي هذا الفصل على نصف جملة فقط وهي «إن التشبيه والموازنة مرتبطان بالمجاز، ولكنهما يختلفان في الأمر الآتي..» ويلي ذلك نقص في المخطوط يُقدر بصفحتين.

الفصل الثامن والثلاثون، وفيه يذكر بأن الإفراط في الغلو يؤدي إلى نتيجة عكسية وهي السخف.

الفصل التاسع والثلاثون، وفيه يتحدث عن ترتيب المفردات فيعتبرها عنصراً هاماً من عناصر الجلال يؤدي إلى الانفعال.

الفصل الأربعون، وفيه يذكر أن تركيب الجملة ينبغي أن يتم من أجزاء متناسبة كما في الجسد البشري.

الفصل الحادي والأربعون، وفيه يؤكد أن بعض ما يعوق الجلال والسمو الإيقاع المهزوز والتعابير ذات المقاطع الصغيرة والتي تبدو كأنها مثبتة بدبوس.

الفصل الثاني والأربعون، يتابع فيه ذكر معوقات الجلال والسمو فيعتبر أن الاختصار المُخل والإطالة تؤديان إلى فقدان الحيوية.

الفصل الثالث والأربعون، وفيه يذكر أن التعابير السوقية أو المفردات الفجة تشوه الأسلوب العظيم.

الفصل الرابع والأربعون، وفيه يتحدث عن انحطاط البلاغة في عصره ويتساءل لماذا يوجد بيننا أذكياء ولكن ليسوا عظماء؟ ويضيف أن الإنسان يعتقد دائماً أن زمنه أسوأ الأزمنة وأن ما يؤدي بالمرء إلى الانحطاط هو الطمع والرغبة في الإنفاق على الملذات المختلفة.

مكانة الجلال في النقد الأوربي،

لم يكن كتاب «في الجلال» معروفاً في عصر النهضة الأوربية ولكن بحلول نهايات القرن السادس كانت هناك ثلاث طبعات وترجمات للكتاب إلى اللغتين اللاتينية والإيطالية، فالطبعات الثلاث كانت لروبرتيلو Robertello التي ظهرت في بازل سنة ١٥٥٤م وفي السنة التالية أصدر بولس مانوتيس Paulus Manutius طبعة جديدة في مدينة البندقية سنة ١٥٥٥م ثم ظهرت الترجمة إلى اللاتينية سنة ١٥٥٦م في جنيف. وفي عام ١٦١٢م ظهرت الطبعة الرابعة في جنيف أيضاً أما الترجمة الإنكليزية فظهرت سنة ١٦٥٢م في حين تأخرت أول ترجمة فرنسية حتى سنة ١٦٧٤م وكانت للناقد الشهير بوالو Boileau (١٦٣٦- ١٧١١م) وأحدثت دوياً كبيراً مما جعل اسم لونجين شائعاً على لسان المثقفين والأدباء آنذاك. وربما تعود تلك الشهرة إلى سببين رئيسين أولهما سيرة حياة لونجين وعبقريته وارتباطه ببلاط زنوبيا ونهايته المأساوية على يد أورليان حيث أصبح عند الناس نموذجاً للبطل الذي قدم حياته ثمناً لأفكاره ومُثله. أما السبب الثاني فهو أن «بوالو»

كان قد تزعم الحركة النقدية في فرنسا المعروفة باسم الكلاسيكية الحديثة Neoclassicism التي كانت تؤكد على محاكاة الكتاب الإغريق والرومان والالتزام باللياقة وقواعد التأليف الأدبي وباتباع قواعد وأصول محددة للكتابة.

أما في القرن العشرين فقد ازداد الاهتمام بلونجين وكتابه لسببين: الأول الاهتمام بالدراسات الكلاسيكية، والثاني الاهتمام بالنقد الأدبي. فشغفُ الباحثين في هذا القرن بالتنقيب عن المؤلف الأصلي لكتاب «في الجلال» والبحث عنه، بلغا حداً جعل اسم لونجين مشهوراً حتى لمن له اهتمام هامشي بالموضوع، ولأنّ النقد الأدبي وتاريخه أصبحا من الموضوعات الراسخة في الجامعات الغربية.

يحتل الكتاب مكانة متميزة عند مؤرخي النقد لأنه عمل شاذ بالقياس إلى التراث الفكري لليونان والرومان، فهو لا يشبه أي كتاب نعرفه من حيث الأفكار والطرح والسمات العامة للمناقشة، ومكانته في النقد الأدبي لا يدانيها إلا كتاب أرسطو «فن الشعر»، ولكن الاثنين يمثلان النقيضين اللذين لا يلتقيان، فكتاب أرسطو يقوم على منهج واضح صارم، وتحليل جاف متأن موضوعي، في حين أن كتاب لونجين مبني على المقارنة وتبجيل الانفعال والاهتمام بالجزئية، فأرسطو يدرس المأساة ككل وكوحدة واحدة في حين أن لونجين يطربه البيت الواحد ويشعر بلذة الجملة، فهو في نزعته الرومانتيكية وشغفه بالانفعالات وبالعبقرية والتفرد يسبق عصره أكثر من ألف وخمسمئة عام!

هذا هو لونجين مؤلف كتاب «في الجلال» العبقري التدمري، ووزير زنوبيا والأديب والفيلسوف... والشهيد.

أهم المراجع

١- د. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء الثالث.

٢- فيليب حتي، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، الجزء الأول، لبنان بيروت ١٩٥٨.

٣- تدمر والتدمريون، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٨.

٤- الطبري، تاريخ الأمم والملوك، الجزء الأول -بيروت- دار الكتب العلمية ١٩٩١.

٥- المسعودي، تاريخ مروج الذهب (القاهرة١٩٢٥).

٦- نور ثرب فراي، تشريح النقد: محاولات أربع، ترجمة د.محمد عصفور، عمان، مطبعة الجامعة الأردنية ١٩٩١.

٧- ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة د.محمد يوسف نجم (بيروت، دار صادر ١٩٦٧)

٨- عبد الرحمن بدوي، خريف الفكر اليوناني، القاهرة: دار النهضة المصرية، ١٩٧٥.



الإصلاح والتغيير في الخطاب السياسي العربي

د. محمد الجبر (*)

مقدمة:

لقد كُتب الكثير عن موضوع الإصلاح، لأنه طُرِحَ، ويُطرح في كل الأزمنة، وعلى كل البلدان، ونشأت دولة وتفوّت بفضل مشاريع إصلاحية، وسقطت أخرى لأن الفساد دبَّ في أوصالها ومؤسساتها، غير أنه يتعين التفريق بين الإصلاح والاتجاه الإصلاحي. فإذا كان الإصلاح قد ارتبط بوقائع تاريخية وسياسية، وحتى عقدية في فترات سابقة من التاريخ البشري- فإن النزعة الإصلاحية حديثة نسبياً؛ لأن نشأتها تساوقت مع الحركة الاجتماعية والسياسية التي ميزت القرن التاسع

(*) باحث في الفلسفة (أستاذ في جامعة دمشق).

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

عشر في أوروبا، أي في الوقت الذي تكونت فيه أحزاب سياسية تبتغيًا الوصول إلى السلطة اعتماداً على مشروع واضح ومحدد[1]. فالمصلح يكون مصلحاً حين يدعو إلى تغيير واقع فاسد، وتعديل علاقات غير متكافئة، وهو في هذا الأمر لا يختلف عن «الثوري» من حيث المبدأ، لأن كليهما يرفض الأمر الواقع، ويتمثل الفرق في الأساليب التي يريد إنتهاجها كل واحد منهما، فإذا كان «الثوري»-كيفما كانت مرجعياتها الأيديولوجية- يعطي الأولوية للاستيلاء على السلطة السياسية، بكل الوسائل الممكنة، وإدخال تغييرات جذرية على بنية الدولة-فإن الإصلاحي يتميز بكونه يؤمنُ بإمكانية تغيير الاقتصاد والمجتمع بالتأثير في المؤسسات السياسية القائمة، وبينما يدعو الثوري إلى التغيير الجذري بإحداث قطيعة في المسار السياسي يقول الإصلاحي بضرورة التغيير التدريجي، وتوجيه المؤسسات السياسية الموجودة لإنجاز الإصلاحات المناسبة دون تهديد التوازنات القائمة بالضرورة.

حصلت مشاحنات لا حصر لها بين النزعة الثورية والاتجاه الإصلاحي، تُبُودلت الاتهامات والأحكام، «فالثوري» عند الإصلاحي مغامر، وحالم ورومانسي. و«الإصلاحي» في نظر الثوري، مهادن، ومحافظ، ومتصالح مع وقائع يستحيل عليه تغييرها من داخلها، بل إنها تحوز قدرة كبيرة على احتوائه أكثر مما يملك، هو من الإمكانات لإصلاحها. غير أن وقائع تاريخية كبرى دلّت على أن الثورات ذاتها ليست أكثر من مشاريع إصلاحية جرى تطبيقها بوسائل مغايرة، بل عندما يحتك الثوري بالواقع، وتتبدد النزعة الرومانسية، ويواجه تعقيد التدبير المؤسسي والاجتماعي، يلتجئ إلى منطق تبريري، ويحول صعوبات التغيير إلى إسقاطات على أعداء داخليين وخارجيين، وأما الإصلاحي الحديث فقد اقترن مساره بالنظام البرلماني قَصْدَ إحداث تغييرات عن طريق الانتخابات العامة، فهو يؤمن بأن الديموقراطية السياسية توفر إمكانية إنجاز إصلاحات اقتصادية واجتماعية وثقافية، وتغييرات في أوضاع الفئات المتوسطة والصغيرة، ولن تتأتى هذه الإصلاحات إلا بوساطة الانتخابات العامة، واعتماداً على مرجعيات قانونية توفر شروطاً أفضل لتعزيز الديمقراطية السياسية والاجتماعية.

وليس من الضروري أن ترتبط النزعة الإصلاحية بهذا الاتجاه السياسي أو ذاك بشكل حصري، إذ نجدها لدى الليبرالي، والقومي، والاشتراكي. غير أن لكل اتجاه مقاصد وحسابات دقيقة في عملية الإصلاح. قد تسمح معطيات الواقع لهذه المقاصد بالتحقق، كلاً أو جزءاً، وقد يضطر الإصلاحي إلى التفاوض مع هذه المعطيات، والتنازل لضغوطاتها حتى تتوفر شروط الإنجاز والتغيير، فالأمر، في الأول والأخير، مرهون بأوضاع تاريخية تتحدد بتوافر العوامل المشجعة على التغيير، أو الكابحة والمقاومة له. فمهما كانت النزعة الإرادية التي تحرك الإصلاحي، ودعوته إلى

التخليق، والترشيد، والعقلنة، فإن للتاريخ مَكْرَهُ الخاص الذي لا يستجيب، بالضرورة، لإرادة وانتظار الإصلاحي، لأن التاريخ يتحرك بشكل تظافري، من طرف القوى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الفاعلة في المجتمع، كما تتحقق بعض مراميه جراء جدلية متموجة بين جاذبية الداخل وإكراهات الخارج.

إنّ لمفهوم الإصلاح حضوراً بارزاً في المجال العربي، سواء في الماضي أو في الثقافة الحديثة. فالمصطلح هو الذي يعمل صالح، يدعو إلى السلام والوئام، إلى الرقي وخلق شروط أفضل في حياة الناس، لذلك فإن «مفهوم الإصلاحية ليس غريباً عن التراث الأصولي في الإسلام»[٢]. بل إنه «يبدو كمعطى دائم في التاريخ الديني والثقافي للإسلام»[٣].

لذلك فإن «الإصلاح في القرن التاسع عشر لا يمثل قطيعة، أو حادثة في التاريخ الديني في بلاد الإسلام»[٤]. والمصلح، بالمعنى الإسلامي، هو ذلك الشخص الذي يسعى إلى الخير ويتطلع إلى ما هو أفضل، لأن «الإصلاح يقوم على الاعتماد بأن هناك خللاً داخلياً أصاب مجتمعاً تغّرب عن أصله، أي عن إسلامه»[٥]، ويتمثل فعل الإصلاح في «تصويب ما اعوجّ في ممارسة أمور الدين والدنيا عند المسلمين، والعودة بها إلى «الأصل» الذي لم يلحقه فساد الزوائد والمحدثات»[٦].

وبدون الدخول في تفاصيل النزعة الإصلاحية العربية، فقد كُتب عنها الكثير من المصنفات والكتب والدراسات، بحكم المكانة المركزية التي احتلتها في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، فإن الدعوة الإصلاحية في الماضي، كما ولا سيما في الحاضر، تؤكد ضرورة التطوير، والتجديد، والتصحيح، والتطهير، والتنظيم، والعقلنة، وخلق دينامية إصلاحية تنسجم مع معطيات الهوية الثقافية، ومع شروط الحياة الحديثة في الوقت نفسه.

وفي الغالب الأعم فإن النزعة الإصلاحية تشكلت، في معظم البلدان العربية، كردُ فعل على الانحطاط الداخلي، والخطر الخارجي، غير أنها خضعت، وما تزال تخضع لجاذبية خاصة ضمن جدلية الداخل والخارج، فالنخب الإصلاحية التي تعاقبت على التاريخ العربي المعاصر، دعت دوماً، إلى إصلاح الدولة لمواجهة تردي الأوضاع الداخلية من جهة، ولمعاناة إصلاح مفروض من الخارج من طرف الاستعمار التقليدي أو «برامج التقويم الهيكلية» أو إملاءات المؤسسات المالية الدولية، أو بوساطة ما يسمى بـ «برامج التأهيل» التي على الإدارة والتعليم والقضاء إنجازه حتى تستجيب لشروط يحددها الآخرون من جهة ثانية.

وضمن الجدلية نفسها تبرز الآن مشاريع دولية لإصلاح أحوال العالم العربي، وإخراجه من التكلس المؤسسي السياسي والثقافي، والعمل على إدراجه ضمن تصور جيوستراتيجي تعمل أمريكا على إملائه بأساليب متنوعة.

٢ - الخطاب السياسي حيال الإصلاح:

ينتعش الخطاب السياسي كلما واجه المجتمع ضرورات الإصلاح والتغيير. وينخرط

الفاعل السياسي في المعمعة، طمعاً في احتلال مواقع منادية بالإصلاح أو كابحة لحركته حسب إرادات القوة المختلفة التي تعمل داخل المجتمع.

وتواجه الدعوة إلى الإصلاح رهانات فكرية، وسياسية، واقتصادية، وتفترض اقتراح مشروع لتجاوز التأخر والانحطاط أو تخطي وضعية الاختلال والفساد.

يعمل السياسي، من منطلق الدعوة الإصلاحية على الإسهام في تعديل وضع قائم، أو وضع حد للفوضى، ويستوجب في الحالتين، خلق صراع لمحاصرة النظام، باعتبار أن الإصلاح يتمثل في تغيير نظام ما قصد الحد من الغرض، أو اختلاق بدائل بهدف تجنب نزاع أكثر دموية. لهذا السبب يعرف الإصلاح مفارقات عديدة، منها ما يعود إلى عوامل خارجية، تؤكد على دور النزاع لإعادة بناء النظام، أو إلى اعتبارات داخلية تعطي أهمية للوضع القائم بتكييفه من جديد وترتيب أحواله. ويتعين على المصلحين، في الحالتين، أن يكونوا على بينة من تجارب الماضي، ومما يقومون به، ومما يمكن أن يترتب على تدخلاتهم من مضاعفات[7].

لم يتمكن «علم» السياسة بعدُ من إيجاد قانون أساسي يوجهه ويضبط قواعده، نظراً لكونه يعبر عن عالم متناقض بين النزاع والنظام. لقد حاول الانتهال من أساليب الاقتصاد، ومناهج علم الاجتماع، لوضع «نظرية مؤسسية» للسياسة تستطيع اقتراح بعض قواعد اللعب القادرة على خلق نوع من التوازن في المصالح، أو من الاستقرار. لذلك برزت فكرة التوافق بين جماعات مختلفة لا تملك وسائل إفناء بعضها بعضاً، ولا سيما أن السياسة ليست تعبيراً عن الخير المطلق، ولا هي تتحرك لخدمة من تدّعي تجسيد قيمه. إنها تسعى، في حركيتها التاريخية، إلى الحفاظ على الهدنة الاجتماعية، ومحاصرة بؤر التوتر، وفرز عناصر التفاهم والتوافق[8].

يأتي الإصلاح للعمل على ترتيب قواعد اللعب، والتوافق على أساليب تسيير المؤسسات في سياق مناخ من التراضي، قصد الحفاظ على النظام ومراعاة توازن المصالح، وهذا ما يحصل في أكثر الأنظمة الديمقراطية. أما الموقف الميكيافيلي فإنه يلحُّ على التحكم في السلطة بأي ثمن كان بالاتكاء على مرجعيات رمزية تجعل من الفاعل السياسي ماسكاً بأمور السياسة، باسم الماضي، أو القوة باسم نظام قيمي وأخلاقي[9]. غير أن تغيب آليات التوافق- باسم هذا المنطق- كثيراً ما يؤدي إلى نتائج كارثية على الجماعة الوطنية، ولنا في الخريطة العربية ما يكفي من الأمثلة للتدليل على هذه الحالة التي أدت إلى وضعيات انسداد سياسي، واحتقان اجتماعي تنتهي بمآس، وتوفر للخارج مبررات التداخل.

غير أنه إذا وجدت السياسة إمكانات لتسيير التناقضات دون مضاعفات سلبية على الجماعة، فكيف يمكن إصلاح المجتمع والدولة والقيم من الناحية الواقعية؟

وهل تستطيع السياسة إنجاز هذه المهمة

التي قد تتجاوز قدرات المجتمع السياسي المنشغل بصراعات السلطة، ومراقبة تطورات التوازن؟

لا يبدو الجواب عن هذين السؤالين سهلاً، فالنزعة الإصلاحية العربية، مثلاً ومنذ أواخر القرن التاسع عشر إلى الآن، تأرجحت بين إيلاء الأهمية للقرار السياسي، وبين الانشغال بأمور التربية، والأخلاق، والقيم. وقد عمل المصلحون العرب، باختلاف حساسيتهم الفكرية وانتماءاتهم الإيديولوجية، على جعل الإصلاح بديلاً للانحطاط، ومخرجاً للتأخر التاريخي قياساً إلى التحدي الأوروبي.

انشغال المصلح العربي بشؤون الداخل عبّر عن نوع من رد فعل إزاء مشروع الإصلاح المفروض من الخارج. لذلك أهتم بكل الأمور، من إصلاح الجيش، الإدارة، والتعليم، والاقتصاد، إلى المطالبة بإصلاح النظام السياسي والحد من التسلط والاستبداد. غير أن هناك من المصلحين من عوّل على العامل الخارجي في إنجاز الإصلاح، خصوصاً في ظروف الحماية، أو الانتداب، أو الاستعمار المباشر. ذلك إن ضعف السلطة المركزية، وفساد مؤسساتها أدى ببعض عناصر النخبة التقليدية والحديثة إلى القول بإمكانية إنجاز فعل الإصلاح اعتماداً على العوامل الخارجية.

ونجد في التاريخ القريب لبعض الأقطار العربية مثالاً على دور العامل الخارجي في تكييف سياسات «الإصلاح» الداخلية، بل أصبح لهذا العامل، في بعض الحالات، دور مقرر في الشؤون السياسية. فبرامج ما يسمى بـ«التقويم الهيكلي» لبعض البلدان العربية، تمثل تدخلاً خارجياً لإعادة بناء الوضع المالي والاقتصادي، وأحياناً السياسي. ولا يتعلق الأمر بمجرد الانفتاح على السوق، بالضرورة، وإنما بعملية إملاء سياسات محددة تعبر عن إرادة خارجية تتمثل في البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي، والدول الكبرى التي توجه سياساته واختياراته، وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية. وقد أفضت سياسة «التقويم الهيكلي» إلى إصلاحات مالية واقتصادية، لكنها أضرت بالجوانب الاجتماعية، مما أدى بشعوب بعض البلدان العربية -في الثمانينات والتسعينات- للخروج إلى الشوارع احتجاجاً على انهيار الأوضاع الاجتماعية وغلاء المعيشة.

غير أن هذه الانتفاضات مكّنت السلطة السياسية من التحكم أكثر في المجال السياسي. وأعطتها فرصاً للضبط، وإعادة ترتيب ممارسة السلطة قصد الحفاظ على التوازنات. وهذا ما حصل، بكيفية أخرى، مع ظاهرة الأعمال الإرهابية في بعض البلدان العربية مؤخراً. أي أن الانتفاضات بوصفها تعبيراً عن احتجاجات غير منظمة، أسعفت السلطة في إعادة بناء النظام وفق المعطيات الجديدة.

لقد برهنت التجارب على أن قاعدة التعاقد بين الأطراف الفاعلة في المجتمع، في العملية الإصلاحية، هي ما يوفر شروط التوازن والاستقرار، وأن مبدأ التوافق- داخل فضاء ديمقراطي فعلي- هو ما يسمح للمتنافسين

على السلطة بإبراز قدرتهم على التفكير في بدائل إصلاحية تخلخل الانسداد والتسلط.

٣- العمل السياسي ومفهوم الدولة:

يتجدد السؤال عن الدولة باستمرار، ولا احد يمكنه الادعاء أنه قادر على تقديم تعريف شامل، مانع، ونهائي لها. يتداخل فيها ثقل الماضي بإكراهات الحاضر، وبحسابات المستقبل. كل «تفكير حول الدولة يدور على محاور ثلاثة: الهدف، التطور، الوظيفة»[١٠] ومن منطلق هاجس البحث عن «هدف الدولة يسبح في المطلقات ويصرف نظره عن الظروف الزمنية والمكانية، فينظر ويتفلسف، ومن يتساءل عن التطور يصف أطوار الدولة، أي أشكالها المتتابعة: فينطلق بمنطلق المؤرخين. ومن يتساءل عن وظيفة الدولة يحاول أن يحلل آليتها بالنظر إلى محيطها الاجتماعي، فيتكلم كلام الاجتماعيات. إذ ألحقنا بهذه المحاور القانون.. الذي يسجل التجربة الفردية الأولية، أمكن لنا أن نقول: إن الدولة تُدْرَسُ حسب أربعة مناهج: القانون، والفلسفة، والتاريخ، والاجتماعيات»[١١].

ولأن عبد الله العروي، في كتابه المرجعي المهم «مفهوم الدولة» تعرض لظاهرة الدولة بأسلوب دقيق، ومن اهتمامات متعددة الأبعاد، في التاريخ الأوروبي كما في التجربة العربية الإسلامية -فإننا سنقتصر هنا على بعض الإشارات الدالة على التحولات التي تشهدها الدولة، أو تتعرض لها جراء الضغوط المختلفة التي يمارسها عليها الرأسمال المالي، لدرجة أن الأزمة المالية للدولة، في المرحلة الحالية، أصبحت تطرح وكأنها أزمة مشروعية، بل ذهب بعضهم إلى القول بأن مظاهر الإعياء باتت بادية على الدولة في ضوء ما تواجهه من مطالب وضغوط[١٢].

ليس هناك نموذج واحد للدولة، حتى ولو عمل قادة العولمة، بكل ما يملكون من قوة، على فرض مناهج وقواعد وشروط يريدون تعميمها على العالم، فالليبرالية الجديدة التي تتزعمها الولايات المتحدة الأمريكية تسعى إلى القطع مع المرجعيات السياسية التي جعلت من الدولة -الأمة إطاراً تنظيمياً ومؤسسياً قادراً على خلق التوازن بين حسابات السياسة، وتحولات الاقتصاد، ومطالب المجتمع.

كما تتطلع إلى تقليص مفعولات العمل السياسي، والرفع من شأن الاعتبارات الاقتصادية التي يتحكم فيها الرأسمال وتقلبات الأسواق.

وإذا كانت الدولة عبارة عن مجموعة أجهزة، حسبما قال به الفيلسوف لوي ألتوسير: فيها ما يتكلف بالردع والعنف والمراقبة (مثل الجيش، والشرطة، والقضاء، والسجون.. الخ)، وما يختص بالدعاية والتعبئة والتوجيه والترويض (مثل نظام التعليم، والإعلام، والمؤسسات الدينية، والأحزاب.. الخ)، فإن الدولة إضافة إلى هدفها وتطورها ووظيفتها، تتقوى بفضل إقامة مؤسسات عصرية تكثف، بطرق مختلفة، العقلانية الاجتماعية، وأجهزة «بيروقراطية» تسعفها من التحكم في المكان

والإنسان. فسلطة الدولة تتمثل في قدرتها على الحكم والتحكم، وذلك مهما كانت طبيعة الدولة، ديمقراطية، شمولية، قمعية.. الخ؛ لأن المهم هو الاختيارات الكبرى التي تقوم بها الدولة في علاقاتها بالمجتمع، وبالأهداف التي تتحرك من أجل تحقيقها. والفارق بين الدول يظهر في قدرة كل دولة على الاستجابة لانتظارات مختلف الفئات المكونة للمجتمع. لذلك فلكل دولة مساوئها ومحاسنها، والحكم عليها يتحدد حسب الموقع الذي يحتله الشخص، أو الفئة في التراتب الاجتماعي القائم.

يشهد العالم، الآن، ما ينعته بعضنا بانهيار «التفاؤل التاريخي»[١٣]. أي أنه في الوقت الذي عملت فيه فلسفة التنوير والثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر، على فتح مرحلة جديدة في التاريخ السياسي امتدت قرنين من الزمان يبدو، من خلال مؤشرات عدة، أن هذه المرحلة استنفدت إمكاناتها فيما يتعلق بالدولة وبالديمقراطية.

أمام انهيار العمل السياسي، وسطوة العوامل الاقتصادية، ولا سيما الاعتبارات المالية، ولاستقطاب الاستثمارات، يفرض الرأسمال المالي شروطاً على الدولة تحت شعار ضرورة إدخال إصلاحات على مؤسساتها الاقتصادية وأجهزتها المالية والإدارية والتعليمية، وعلى اختياراتها الاجتماعية والثقافية.

من بين هذه الشروط توافر ما تسمه المؤسسات المالية الدولية، وعلى رأسها البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي، القواعد الأساسية المتمثلة في الاستقرار الماكرو-اقتصادي، والاستقرار السياسي، والتوازنات المالية الكبرى، ثم خلق مناخ جاذب للاستثمارات الخاصة، والخارجية منها على وجه الخصوص. وذلك بتحرير الاقتصاد، ورفع المراقبة على الأسعار، والتبادل، والرساميل، ومعدل الرواتب، وإدخال المرونة في علاقات الشغل، وإقامة نظام جمركي غير حمائي يشتغل بشكل ناجع، ونظام جبائي محفظ، تخصيص المنشآت الاقتصادية التابعة للدولة، وإصلاح الإطار القانوني والجهاز القضائي، والتخفيف من ثقل الإدارة، واحترام الالتزامات بالسرعة المطلوبة، وإلغاء كل الإجراءات الكابحة للمبادرات الاستثمارية، وتأهيل النسيج الاقتصادي لبناء مقاولات قادرة على المنافسة..الخ. هذه هي الوظائف الجديدة التي يتعين على الدولة الآن القيام بها كما تتصورها المنظمات المالية والتجارية والإعلامية المرافقة لحركة العولمة، وليس يهم، بالنسبة للآخذين بهذه التوجهات الجديدة، طوعاً أو بالرغم منهم، أن تكون لهذه الإجراءات القاسية انعكاسات اجتماعية ومضاعفات سياسية؛ لأنه لا احد يستجيب لشروط اقتصاد السوق من أصحاب القرار، يتوهم بأنه يمكن تحقيق أكثر ما يمكن من مكاسب لأكبر عدد ممكن من الناس، وفي كل الميادين، فكل فكر يقبل بأسس اقتصاد السوق ممنوع عليه أن تكون له تطلعات شاملة.

صحيح أن قادة العولمة اهتدوا، متأخرين، إلى أهمية الحفاظ للدولة على بعض

صلاحياتها التقليدية، وتعزيز ما يسمح لها بتوفير شروط الاستقرار السياسي، ولكن دون التنازل عن المبادئ الموجهة لليبرالية جديدة. وهنا تطرح أسئلة جديدة حول صدقية العمل السياسي، ودور النظام الديموقراطي التمثيلي. هل ما يزال للإرادة الشعبية من خلال الاقتراع والانتخاب دور في تقرير مصير الاختيارات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الكبرى للدولة؟ كثيراً من الباحثين والمختصين يلاحظون أن الديموقراطية التمثيلية تعرض للطعن والانتقاد. سواء من طرف تيارات شعبوية لها قدرة كبيرة على تعبئة الناقمين والساخطين من الفئات الشعبية التي تجد نفسها على هامش المجتمع، أو لا يسمح لها المجال السياسي بالتعبير عن أسئلتها ومشاغلها، كما يأتي هذا النقد من المنظمات الكبرى الداعمة لحركة العولمة حين يصبح الرأي الآخر، والقرار المستقل، والإرادة الشعبية الحرة، عوامل تزعج شروطها ومقاييسها، حتى ولو لم تتوقف على التبجح بشعارات حقوق الإنسان، والاهتمام بالأطفال، والمرأة، وقوى وجهات المجتمع المدني الأخرى..الخ.

إن هذا الذي حصل الآن على صعيد السياسة المالية، وفي ظل نزوع هيمني لدولة لا تؤمن بحدود لسياستها، لم يعد هناك مثاليات كبرى ترتبط بمسألة الدولة، أو التعويل عليها لتحقيق الخير والسعادة لجميع المواطنين. فكل مجتمع يبحث، اعتباراً لشروطه الاقتصادية والسياسية والثقافية المميزة، عن «دولة معقولة».

فالانتظار التاريخي للرأسمالية، فرض على كل رجالات الدولة درجة كبيرة من التعامل النسبي مع المطالب المتصاعدة للمجتمعات، ومع الضغوط القاهرة للسوق، وذلك لتجنب الأخطار المهددة للاستقرار، والأشكال المختلفة للعنف الناتجة عن الفوارق الصارخة التي يولدها الاقتصاد المعولم.

اعتباراً لذلك تطرح رهانات كبرى على دول مثل الدول العربية، ولا سيما الفقيرة منها وغير النفطية، فالمجتمع ما يزال في حاجة إلى دولته، ولا شيء اكتمل بالشكل المطلوب، مؤسسياً، وسياسياً، وثقافياً. فوظائف الرعاية، والتعليم، والتنظيم، والتأطير.. الخ ما زالت لم تستنفد بعد.. والدعوة إلى تقليص دور الدولة وانسحابها من المجهودات التنموية والتربوية والاجتماعية، دعوة تحتمل مخاطر لا أحد يمكنه أن يتكهن بمداها وبمضاعفتها، وليس المرء في حاجة إلى نصائح قادة العولمة، أو إلى مشاريع خارجية حتى يهتدي، إن كانت تحركه فعلاً إرادة حقيقية، إلى الأدوار التاريخية للدولة، شريطة إصلاح مؤسساتها، ودمقرطة حياتها السياسية، وتنمية مجتمع مدني مستقل، والاعتراف بحقوق المساواة والعدالة، والتوزيع المعقول للثروة الوطنية، والإعلاء من شأن المرأة والشباب، والانفتاح الدائم على الجديد، وعلى العالم.

٤- تضخم الدولة الوطنية في العالم العربي:

تضخمت الدولة بعد الاستقلال، بشكل

مهول، على حساب المجتمع، وانتفخت أجهزة المراقبة لديها بكيفية شلّت المبادرات المستقلة، والحرة، وقدمت نفسها وكأنها الضامنة للحقوق والمصالح العامة، والمدافعة عن كرامة «المواطن»- دون الإقرار الفعلي له بصفة المواطنة- والحامية لصحته وأولاده ومستقبله، والمحاربة للعدو الذي يحتل أرضه.. الخ، إلا أنه منذ أواسط الثمانينات إلى الآن، اضطرت هذه الدولة إلى المراجعة القسرية لبعض التزاماتها، ذلك أنه مع ثقل المديونية الداخلية والخارجية، وفشل نماذج التنمية السابقة، وسقوط الشعارات التعبوية التي تمكنت من الاستمرار لبعض الوقت، وعرقلة أي جهد توحيدي أو حتى تعاوني عربي- عربي.. الخ، تطلب الدولة الآن، من مواطنيها ألا يُعوّلوا عليها في كل شيء، وأحياناً حتى على صعيد الأمن الشخصي والجماعي، تطالب المواطن بدفع كل ضرائبه، على أن يتكفل، هو، بصحته، وبنقله وبسكنه وبتعليم أبنائه وبتشغيلهم، ونقص الموارد، وتضخم القطاع العام وانعدام مردوديته.

ولأن هذه الدولة تضخمت على حساب المجتمع فإنها عملت طيلة أكثر من أربعة عقود على التشويش على أشكال التنظيم المحلية، وأنماط التضامن والتعاضد، والصيغ التعاونية المختلفة التي عرفتها المجتمعات عبر تاريخها، خوفاً من نموها وتحوّلها إلى سلطات قد تفرز بؤر اعتراض أو تململ ممكن. وحاصرت بموازاة ذلك، التنظيمات السياسية، ومنعتها أو دجّنتها، وحدّت من انتشارها لتحتل، هي، كل المجال العمومي، وتفرض الرأي الوحيد، وأفكار الزعيم الوحيد، والإيديولوجيا الوحيدة.. الخ. حتى ولو تركت هوامش محسوبة لحرية الرأي أحياناً، هنا في الوقت الذي لا تكف فيه عن التبجح بالديموقراطية، وسلطة الشعب، وبالتعددية، وحرية الرأي والتنظيم.

جو الاحتقان والرقابة دفع بعناصر من النخبة السياسية والثقافية إلى إطلاق مبادرات ذات أهداف مدنية، وذلك بتأسيس جمعيات ومنظمات وهيئات تنشط في المجالات الاجتماعية والثقافية والإنسانية، التي أسقطتها الدولة من حساباتها أو كانت تحتاط منها.

فانغلاق المجتمع السياسي على نفسه، حكومات وأحزاباً، شجع هؤلاء الناشطين على الدفع ببعض فئات المجتمع إلى التعبير عن نفسها، والمطالبة بحقها في أخذ الكلمة، والعمل على تنظيم شؤونها في استقلال نسبي عن تدخل أجهزة الدولة.

المثير في هذه الظاهرة، أن الخطاب عن المجتمع المدني، في بعض الساحات العربية، غدا متضخماً قياساً إلى حجم النشاط المدني ومردوديته، وتحول الحديث عنه إلى موضوع للمزايدات والمساومات، وذريعة للاستقطابات السياسية[11]. لكن هل يمكن للعمل المدني تحقيق نتائج ملموسة دون تحليل لآليات اشتغال المجتمع وفهم مكوناته وعاداته؟

لا شك أن الدولة كانت- وما تزال- همّاً مركزياً لكل الفاعلين في التاريخ، إما من زاوية التمكن في مقدراتها وأجهزتها، وإما من

منطلق الحد من جبروتها وسلطتها، لدرجة أن التاريخ للدولة كثيراً ما تداخل مع تاريخ الحضارات والأمم. وهل بالوسع الاهتمام بالمسائل الحضارية من دون الإحالة على الدول التي كانت وراء إنتاجها ورقيها، أو انحسارها واندحارها؟

وفي ضوء التضخم الخطابي اللافت الذي يصاحب التحولات الجارية في الاقتصاد والتواصل، وما يفترضه من إعادة النظر في مفاهيم الحدود، والسوق والمقاومة، والعمل، والسيادة، تظهر موضوعية الدولة وكأنها تمثل قطباً جاذباً للمؤرخين والسياسيين ورجال الاقتصاد. ففي هذا السياق التاريخي العالمي- المرسوم بالأزمة ومحاولات إعادة البناء- أصبحت الدولة قضية كبرى في الحقل التاريخي. فالأزمة الاقتصادية التي تشهدها أكثر من منطقة في العالم، يُنظر إليها وكأنها أزمة دولتية، واستفحال الانحسار الاقتصادي كثيراً ما ينظر إليه وكأنه تعبير عن أزمتها، وعن عجز أجهزتها عن مواكبة اختلالات الاقتصاد، وضعف آليات اشتغاله، وهكذا بدت الدولة وكأنها مشكلة، بل قضية مزعجة، وبقدر ما هي ضرورية، أصبحت في الوقت نفسه، قياساً إلى الضغوط الجديدة، ثقيلة، وغير متكيفة مع التحولات العميقة التي تشهدها المجتمعات.

لا يتعلق الأمر بإعادة هيكلة إدارية ومالية لجهاز الدولة،وهي عملية ضرورية للحفاظ على دورها التنظيمي على الأصعدة الاقتصادية والاجتماعية[١٥]، وإنما بتحديد وظائفها وأدوارها الجديدة، ونجد من يطالب بكل بساطة بتحجيم هذه الأدوار، وتقليص فعاليتها، وانسحابها من مجالات حيوية عدة. وكأن من ينعت بالعولمة معناه الحد من سلطات الدولة، وتطويق تحركاتها لمصلحة المبادرة الحرة والمنطق المتوج للسوق. يبدو أن الأمر يعود إلى مسألة فهم مرحلة انتقالية من نمط للتراكم إلى آخر، يفترض إعادة هيكلة للعلاقة بين السياسي والاقتصادي، بين العدالة وإنتاج الخيرات.

غير أن الأمور ليست بالسهولة التي تظهرها بعض الكتابات المتحمسة للمنطق الاقتصادي الجديد. فالدعوة إلى تحجيم دور الدولة، في مناطق بعينها، يصعب تعميمها على العالم، على اعتبار أن للدولة تاريخاً يتحكم في نمو وتطور بلدان عدة في العالم، لدرجة أن بلداناً محددة تنظر إلى هذه المناقشة وكأنها لا تعنيها في شيء حتى ولو خضعت لكل أصناف الضغوط، فالنموذج الفرنسي للدولة يصعب فصله عن مفهوم الأمة، وعن الاقتصاد والمجتمع، إذ العلاقة بين المواطنة والجنسية- في الثقافة السياسية الفرنسية- تمثل تكثيفاً رمزياً لاحتواء الدولة من طرف الأمة[١٦].

إذا كانت الدولة، عموماً، في حاجة إلى إعادة تحديد لأدوارها ومجالات تدخلها، فلا يعني ذلك اقتصارها على التدبير الإداري، أو الانسحاب إلى الثكنات ومراكز الشرطة والدرك، وترك المجال لهذه الفصيلة الجديدة من المبادرين يتصرفون بمقدرات الأمة، كما أنه

لا يجوز، بالمقابل، اختزال السياسة إلى الفعل الإداري، فما تزال للدولة وظائف تاريخية في أكثر من بلد. ففي زمن معولم ومتشذر، على الدولة أن تتجنب انفجار الهويات، وأن توفر شروطاً مؤسسية لتعزيز الروابط الثقافية والاجتماعية، فالحرب في يوغسلافيا السابقة نموذج صارخ على التفجير العنيف للهويات ، والتراجيديات الجزائرية مثال مؤلم على انتقال شرائح اجتماعية من العسكرة القاهرة للمجتمع والدولة، والمأساة العراقية بفعل الاحتلال الأمريكي مؤشر على خطورة ما تنتظره المنطقة من تطورات وارتباطات لا أحد يمكنه استشراف أبعادها، ثم هل يجرؤ «الفاعلون الاقتصا

يون الجدد» ومن معهم من «المنظرين السياسيين» على مطالبة الدولة الصينية بالانسحاب من دورها التنظيمي والتنموي حتى ولو كانت تحت إدارة حزب شيوعي؟ كيف سيكون مشهد المنطقة لو ضغط الرأسمال العالمي على الدولة الصينية لكي ترفع سلطتها عن بليون وأربع مئة مليون من البشر؟ ولماذا يستمر تدفق الرساميل على الصين سواء من طرف المؤسسات المالية العالمية، أو من أمريكا، حتى لو لم تستجب الصين للضغوط المتعلقة بحقوق الإنسان، أو بالحقوق السياسية والثقافية؟[١٧].

على رغم هيمنة الفكر الوحيد على حركة العولمة، فإن استراتيجييها يعرفون كيف يدخلون بعض النسبية على مطالبهم كلما تعلق الأمر بـ «المصالح الحيوية» ولهذا السبب، يعلن أحد كبار المضاربين الماليين على الصعيد العالمي «جورج سوروس» خشيته من توسع آليات اقتصاد السوق على جميع المستويات، وأن يؤدي ذلك إلى تدمير المجتمعات. فهو يرى أن عملية خلق أسواق مالية لا تراعي الطبيعة الخاصة للمال، وكأن الحركة التي ينتجها ستفضي، لا محالة، إلى إيجاد التوازنات الضرورية. هذا المنطق، في نظر سوروس، هو ما يمثل خطراً حقيقياً على العالم؛ لأن المجتمع المفتوح الذي يدعو إليه «الفاعلون الجدد» بما يفرض من إعادة تحديد دور الدولة في اتجاه التقليص من تدخلها، يعرض المجتمع إلى خطر الدوغمائية الاقتصادية، والأصولية، والفوضى؛ لأن التنافس الشمولي تطور لصالح الرأسمال، وعلى حساب العمل والاستثمارات المنتجة، والنتيجة هي إن غالبية سكان العالم لا تستفيد من الاقتصاد العالمي، حتى ولو أننا نشهد اليوم ازدياداً مطرداً للثروة.

ومع ذلك/ فما تزال للسياسة هوامش للمناورة، وما زالت للدولة وظائف لم تستنفدها بما فيه الكفاية خصوصاً في مجتمعات عوّدتها دولها على أخلاق الحَجْر والوصاية، لا شك أن مضموناً جديداً للدولة العربية يفرض ذاته، بعد عقود من الاستبداد الداخلي؛ وقياساً إلى ما يجري عالمياً، لكن الدعوة الساذجة إلى الحد من الأدوار الاجتماعية والتربوية للدولة على أساس منحها أبعاداً ومضامين تحررية وتنويرية، سيما في أوضاع هشة ومتوترة، تخفي وراءها دعوات للفتنة لا أحد يدرك

كيف ستكون مضاعفاتها وتداعياتها. وبقدر ما يتعين استنكار التضخم المهول للدولة على حساب المجتمع، يجب الاحتراس من مخاطر «لغة السوق»، وإعطاء الأفضلية للخاص على العام، أو الدخول في عملية «إصلاح» سياسي سطحي تحت عنوان «الديمقراطية» أو إعادة الاعتبار للمرأة وللمجتمع المدني.. الخ وإفراغ هذه المبادئ من مضامينها التاريخية.

٥- خطاب الديمقراطية في السياق العربي،

للكلمات أهمية خاصة في النظام الديمقراطي، منذ اليونان إلى الآن[١٨]، وتتعرض الديمقراطية للتهديد كلما تعرضت دلالات الألفاظ للفساد والتشويه. لهذا يعمل الديمقراطيون، دوماً، على الدفاع عن المعاني الجوهرية للكلمات، بمقتضى الوعي بأن التنازل عنها يتضمن تخلياً عن ماهيتها، وقبولاً بتحويلها إلى ديمقراطية شكلية، لا روح فيها ولا حياة. غير أن المهتم بدلالات الكلمات في الديمقراطية- ليس ديمقراطياً بالضرورة؛ لأن أساس الديمقراطية، فضلاً عن أبعادها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، يتمثل في الشفافية والإعلام والاستشارة، والمناقشة العمومية وأخذ الكلمة بحرية، وبعبارة أخرى ممارسة حرية النقد والرقابة الشعبية.

وكثيراً ما يقع «المتكلمون الجدد» عن الديمقراطية في السياق العربي في التباس كبيرين بين الديمقراطية والليبرالية السياسية. وإذا كانت هذه الأخيرة عبارة عن نظام سياسي يضمن إجراء انتخابات «حرة ونزيهة»، ويفترض دولة للحق يفصل فيها بين السلطات، ويحمي الحريات الأساسية، فإن جماع هذه الشروط، في واقع الأمر، يحيل على الليبرالية الدستورية» التي قد لا تعبر عن الاختيار الديمقراطي الذي يستدعي مراعاة حقوق تشمل الأبعاد الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

لذلك نلاحظ ازدهاراً للخطاب الليبرالي، ذي النزعة الدستورية، وتراجعاً للديمقراطية، حتى داخل بعض البلدان الغربية التي جربتها، وما تزال فئات عدة تعمل على تطويرها وتحسين أدائها[١٩].

ومع ذلك، كثيرة هي المفاهيم التي تجد نفسها في حاجة إلى إعادة صياغة، ولا سيما في ضوء ما يعرفه العالم من تقلبات تراكب حركية العولمة. تنتصب أسئلة حول نجاعة الفكر السياسي، ووظائف الآليات الديمقراطية، وأهمية الفاعل السياسي في توفير شروط ملائمة لاتخاذ وتنفيذ برامجه وتدبير الشأن العام، بدا هامش المناورة يضيق يوماً بعد يوم نظراً للضغوط المتنوعة التي باتت تحاصر العمل السياسي، بل بدأت تتعمق بين عالم الاقتصاد ومؤسسات اتخاذ القرار السياسي.

اعتباراً لذلك كيف يمكن فهم الحديث المتضخم الآن عن الإصلاح السياسي أو استنبات الديمقراطية في المجال العربي؟ وما هي التمظهرات الجديدة للعمل السياسي؟ وكيف يمكن الانخراط في إيقاع العالم دون تقديم

تنازلات اجتماعية وثقافية كبرى؟ وما خط الديمقراطية التمثيلية في مقاومة تدخلات فوق دولية تشوش على آليات اشتغالها، بل على عوامل مشروعيتها؟

أسئلة عديدة تعبر عن قلق فعلي يساور الديمقراطيين حول واقع الديمقراطية، ومستقبلها، في أكثر من جهة في العالم، بما فيها البلدان ذات التقاليد الديمقراطية، فما بالك في حالة الأنظمة الاستبدادية. ذلك إن مفاهيم الميثاق الاجتماعي، والتقدم، والإصلاح، والعمل الإرادي.. الخ تبدو في حاجة إلى إعادة تحديد في ضوء تنامي «الرأسمالية السلطوية» بفعل العولمة.

لا شك أن هناك مصادر متعددة ومتنوعة للثقافة الديمقراطية، وذاكرة تعددية للديمقراطية يصعب، في ضوئها، فرض نموذج جاهز. لكنّ قلقاً حقيقياً بدأ ينتشر في الأوساط الديمقراطية في شأن الحقوق، والرأي العام، والتمثيلية، أو على صعيد التحكم في الصراعات، واقتراح أساليب جديدة لتدبير قواعد العقد الاجتماعي..(٢٠) الخ فالديمقراطية ليست مكسباً نهائياً لأيّ أحد كان؛ لأن الديمقراطيين هم الفاعلون الحقيقيون للديمقراطية، شريطة عدم السقوط في اعتبارها مجرد واجهة لحماية التقنية والرأسمال، أو لتبرير «الأوتوقراطية الليبرالية».

البادية للعيان والصادمة للعباد، هي لا تتمثل في الاقتصاد والاجتماع فحسب، بل تتمثل في التفاوت في المشاركة والاقتدار أيضاً. لذلك يصعب إعادة النظر في العقد الاجتماعي دون أفق جماعي، أو الدخول في مشروع إصلاحي دون تنشيط سياسي للديمقراطية في إطار تمثيلي حقيقي.

ومن المؤكد أن المعطيات العالمية الجديدة تفترض إعادة طرح سؤال الديمقراطية لسببين اثنين على الأقل. يتمثل الأول في تحريك الحياة السياسية، وإطلاق الحريات للتنظيمات الحزبية والمدنية، ووضع تعاقد تأسيس يؤطر الانتخابات وآليات التداول على السلطة، وأما الثاني فيتجلى في هيمنة «التقنيين» على مجالات اتخاذ القرار السياسي. فإذا كان النظام الديمقراطي يتمثل في مجموع القواعد والقوانين والمؤسسات المعبرة عن إرادات جماعية، فإن دور التقنيات والتقنيين بدأ يطرح أكثر من سؤال في تدبير النظام الديمقراطي، لا سيما وأن عقلانية جديدة بدأت تتكون بطريقة تتنافى مع مبدأ التمثيل، وتكشف عن التباين الواقعي الصارخ بين الخطاب التقني وعيش المواطنين، وهذا ما يدفع المرء إلى القول بوجود أزمة مشروعيته، وإلى الانتباه إلى الهشاشة التي بدأت تظهر على النظام الديمقراطي، وعجزه عن حل مشاكل التشغيل والتربية والمالية العمومية والسكن.. الخ، الأمر الذي ولّد نوعاً من الكفر بالخطاب الرسمي، سواء كان من وضع سياسيين محترفين، أو من إملاء خبراء تقنيين، ويطرح ذلك قضية جوهرية تتعلق بأزمة المرفق العام، والمصلحة العامة، وبالتبرم من سلطة العقلانية التقنية على مقدرات السياسة

خصوصاً في البلدان الغربية، وما ينجم عن ذلك من مخاطر على الديمقراطية، وعلى مسألة التمثيلية واتخاذ القرار. صحيح أن لا وجود للحقيقة في الديمقراطية. فهي بقدر ما تنظم المجال العمومي تسهم كذلك في تفكيك الحقل السياسي وما يحمله من صراعات. فاللعبة الديمقراطية تخلق مجموعة من الممكنات من دون أن تعرف ما الممكن القابل للتحقيق بالضرورة، إذ ليست هناك قواعد مطلقة في هذا الشأن؛ لأن هناك حالات تتوقف فيها المناقشة، ويتأزم فيها الخطاب السياسي، ولا سيما أن السياسة لا تستجيب دائماً لما هو عقلاني. وقد أنتجت عمليات تعميم الممارسة الانتخابية في بعض البلدان، أو اللجوء إلى استخدام تقنيين في بلدان أخرى، ردود أفعال أغلبها سلبي لا يساعد على تعزيز العمل السياسي الديمقراطي منها شعور شرائح واسعة من المجتمع بالغربة عن المجال السياسي المركزي، وعزوف عدد كبير من الناس عن المشاركة في العمليات الانتخابية.

فهل يمكن الدخول في تنفيذ إصلاحات من غير مشروع إصلاحي يدرك تعقيد الواقع العربي المتميز بالاستبداد المركب، والفقر والأمية، وسيطرة الثقافة الدينية السطحية، ويعي أبعاد جدلية الداخل والخارج، ويفهم مزالق الديمقراطية مع فئات غير ديمقراطية، ويراعي التحولات الملتصقة بآليات التمثيلية؟

الهوامش

(١) انظر ماكس فيبر :الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، ترجمة محمد علي مقلد، بيروت، مركز الأنماء القومي، د ت،ص١١٠.

(٢) محمد الحداد: قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني، بيروت، دار الطليعة، ٢٠٠٣، ص٣٠.

(٣) علي مراد: الموسوعة الإسلامية، ص١٤، وانظر كذلك رضوان زيادة، التجديد بوصف سؤال العصر، مراجعة لقرن مضى، الاجتهاد والسنة ١٥، العدد ٥٩،٢٠٠٣،ص ١٢٩.

(٤) انظر محمد إقبال: تجديد التفكير الديني في الإسلام، ترجمة عباس محمود، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨، ص٨٥.

(٥) علي أومليل: الإصلاحية العربية والدولة الوطنية، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، ص١٥.

(٦) عبد الإله بلقزيز: الخطاب الإصلاحي في المغرب، التكوين والمصادر، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص١٥.

(٧) رضوان السيد: الدولة والسياسة والإصلاح في الوطن العربي، مجلة شؤون عربية، الجامعة العربية، القاهرة، عدد ١١٧، ٢٠٠٤، ص٥٣.

(٨) حسن نافعة: الإصلاحات السياسية في الوطن العربي، ورقة قدمت إلى مؤتمر المجتمع المدني وقضايا الإصلاح في الوطن العربي، مصر، جامعة أسيوط، ٢٠٠٤، ص٢٣-٢٥.

(٩) محمد عابد الجابري، إشكالية

الديمقراطية والمجتمع المدني في الوطن العربي بحث منشور في كتاب المسألة الديمقراطية في الوطن العربي، بيروت ٢٠٠٠، ص١٩٩-٢٣١.

(١٠) عبد الله العروي: مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨١/ص٧.

(١١) المرجع السابق، ص٧.

(١٢) المرجع السابق، ص٩.

(١٣) انظر جيان فرانكو بوحي: تطور الدولة الحديثة، ترجمة محي الدين الشعراني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧، ص٨.

(١٤) انظر الحبيب الجنحاني وإسماعيل: المجتمع المدني وأبعاده الفكرية، دار الفكر، دمشق ٢٠٠٣، ص ١١-١٢.

(١٥) جيان فرانكو بوحي تطور الدولة الحديثة، ص١٢.

(١٦) المرجع السابق، ص١٥١.

(١٧) المرجع السابق، ص١٥٢.

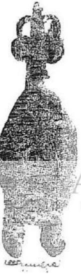
(١٨) انظر إمام عبد الفتاح إمام: مسيرة الديمقراطية- رؤية فلسفية، مجلة علم الفكر، العدد الثاني، الكويت، ١٩٩٣، ص٧.

(١٩) انظر الحبيب الجنحاني: المجتمع المدني وأبعاده الفكرية، ص٢٨.

(٢٠) المرجع السابق، ص٣٨.

٦٣

الدراسات والبحوث



بين الفَلْسَفة والنَّحْو

خير الدين محمود قبلاوي (*)

إنّ الفلسفة تريد معرفة حقيقة كلّ شيء وكُنهه وأصله وغايته. تريد النفوذ إلى البواطن، ولا تكتفي بهذا العالم المحسوس، بل تريد أن تعرف ما وراءه وما قبله، وتريد أن تعرف مَن الذي خلقه؟ ومتى خلقه؟ وتريد أن تعرف ما هو هذا الخالق وما حقيقة صفاته؟ وما هو هذا الإنسان وما حقيقته وما هو عقله؟ وكيف يتم إدراكه. إلى غير ذلك من الأسئلة التي لا تنتهي.

(*) باحث في التراث العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

كلّ هذا الكلام يُجمله أبو حيّان التوحيدي في الليلة الثامنة من كتابه «الإمتاع والمؤانسة» بقوله: إن الإنسان يريد معرفة الطبيعة والنفس والعقل والإله تعالى»(١).

لكن من أين للإنسان ان يدرك كلَّ هذه الحقائق، وزاد العمر قليل، وسرُّ العالم كبير، وهو كما يقول أبو حيان «عالم ذو صفائح مركبّة بالوضع المُحكم» .(١)

ويرى كذلك أبو حيان من خلال شرحه لكلام ابن يعيش، أن محاولة الإنسان في أن يعرف، لا تخلو من قطع مفازات، يتطلّب تجشُّمها قدرة فذّة، لها من الخصوصية والتميُّز ما يجعلها حقّاً شمساً تعانق أفق البشرية.»وليس يوجد صاحب هذا النعت إلا في الشاذ النادر»(١)، ومع ذلك فلعلّ شروقها ليس مطلوباً، إنما المدار على أن يسعى الإنسان قاصداً المعرفة، لأن المقصود من الهدف دائماً هو السير نحوه وليس بلوغه، وهذا ما يجعل سبيل المعرفة سالكاً لمن قصده، شائكاً لمن رفضه.

وربّما كان هذا الفوز الأكبر، وهذه السعادة التي يدركها الإنسان، آتية بما يُحسّه من أمنٍ عندما يسير ويعمل للوصول إلى أعماق الكون والنفس، حتى لو كانت معارفه قد انتهت به إلى نتائج مخيّبة لآماله، فما من قدرة مدركة إلا القدرة الإلهية «ألا يعلم مَنْ خلق وهو اللطيف الخبير»(٢).

وعلى كل حال كما يقول توفيق الحكيم: «لا شيء من لا شيء»(٣)، ويؤيده أبو حيان أو العكس هو الصحيح، فلا بد من السعي، والنهل من ينابيع المعرفة، والتعامي عن كلام القوم الذين «صدّوا عن الطريق وطرحوا الشّوك فيه، واتخذوا نشر الحكمة فخّاً للمثالة العاجلة»(٤)، ويسوق أبو حيان مثلاً لهؤلاء القوم هو «متّى بن يونس» الذي يرى أنه «من الأخسرين أعمالاً، الأسفلين أحوالاً»(٤).

إن قضية علاقة النحو العربي بالعلوم الأخرى، وخاصة المنطق اليوناني، من القضايا التي نالت اهتماماً من قبل الباحثين قديماً وحديثاً، وحظيت بالدراسة والبحث.

ونحن اليوم مع قضية علاقة النحو العربي بالمنطق اليوناني، وسندرسها ونبحثها من خلال المناظرة الحيّة التي جرت بين أبي سعيد السيرافي وبين متّى ابن يونس، في مجلس الوزير ابن الفرات، سنة ستٍ وعشرين وثلاثمئة.

يبدأ متّى بعرض رأيه ذاهباً على أن تمييز صحيح الكلام من سقيمه وفاسد المعنى من صالحه، إنما يكون بالمنطق، بينما يعارضه أبو سعيد ويرى أن الميزان الصحيح في تمييز صحيح الكلام من سقيمه، إنما هو النظْم والإعراب.

فما هو المنطق؟ وما هو الإعراب؟ ولِمَ ذهب كلٌ منهما هذا المذهب؟..

نبدأ بتعريف المنطق، وهو الكلام لغةً، وفي الاصطلاح هو «علم يجمع الأصول والقواعد التي يُستعان بها على التمييز والنظر»(٥) بحثاً عن الحقيقة.

السؤال الآن هل هذا النبع اللغوي للكلمة يتخذ من التعريف الاصطلاحي مجرىً له؟ هذا ما يراه متّى، لكن ما الذي جعل متّى يتخذ

من المنطق ميزاناً لتمييز صحيح الكلام من سقيمه وفاسد المعنى من صالحه؟

إن طرح هذا السؤال يعود بنا إلى ماضٍ ليس بالقريب، ويذكرنا بطبيعة الدراسات اللغوية الإغريقية القديمة، وإنّ أرسطو سيكفينا مؤونة هذه العودة، بتقديمه هذا المثال، الذي يكشف لنا عن طبيعة تلك الدراسات اللغوية القديمة التي لم تكن تميز بين التفكير اللغوي وبين التفكير الفلسفي، فهو يقول: «إن الاسم لا يوصف بالصدق أو بالكذب إلا إذا اسند»(٦) ويضرب مثلاً لذلك بكلمة «وعل» فهي لا توصف بالصدق أو الكذب، إلا إذا أضيف إليها فعل، وواضح أن صفتي الكذب والصدق ليستا من الدراسات اللغوية في شيء، إنما هي من الدراسات المنطقية، فالمتخصص في اللغة لا تعنيه مثل هذه الصفات.

وقد وضع الإغريق خلال بحوثهم الفلسفية القواعد التفصيلية للغة اليونانية القديمة الفصحى، وهي لغة لم تكن تُستخدم فعلاً في الوقت الذي وُضعت فيه هذه القواعد، فهم قد وضعوا معايير لما ينبغي أن تكون عليه اللغة اليونانية، ولم يحاولوا وصف قواعد اللغة المستعملة في عصرهم، ولعلّهم اعتقدوا بمنطقية هذه المعايير، وتبعاً لذلك فهي عامة، يمكن أن تُطبّق على أية لغة أخرى من لغات العالم(٧)، لأن المنطق يمكن أن يتمّ بطريقة قبلية صرف.

وربّما كان هذا ما دفع متّى، لأن يتخذ من المنطق ميزاناً للعربية، لكن أبا سعيد يأبى ذلك قائلاً «إذا كان المنطق وضعه رجل من يونان على لغة أهلها واصطلاحهم عليها، وما يتعارفونه بها من رسومها وصفاتها، فمن أين يلزم الترك والهند والفرس والعرب أن ينظروا فيه ويتخذوه قاضياً وحكماً لهم وعليهم، ما شهد لهم به قبلوه، وما أنكره رفضوه(٨) وبذلك يخالف أبو سعيد رأي متّى، ويذهب إلى أن ميزان العربية هو النظم والإعراب، فما هو الإعراب؟

«هو مصدر أعرب، وأعربت عن الشيء: إذا أوضحت عنه، وفلان مُعرب عمّا في نفسه، أي مُبيّن له مُوضّح عنه»(٩)

وهو في الاصطلاح» الإبانة عن المعاني بالألفاظ»(١٠).

وإذا كان هناك منطق يصحّ أن يكون ميزاناً لتمييز صحيح الكلام من سقيمه، فهو النحو، منطق العربية، لأن «النحو منطق ولكنه مسلوخ من العربية، والمنطق نحوٌ، ولكنه مفهوم باللغة»، وحسبك أن تنظر في كتاب سيبويه، لتجد أن أكثر التعليلات التي تواجهك هي تعليلات بعيدة عن المنطق والفلسفة قريبة من روح اللغة، ومن حسّها، ومن منطقها الخاص بها، وهذا الخليل بن أحمد يُسأل عن العلل التي يعتلّ بها في النحو، فقيل له: «عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال: إن العرب نطقتْ على سجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله»(١١).

فاللغات لا تُبنى على قياس مخترَع، لأن هذا مما يخرج بها عن طبيعتها، إذ إن بالإعراب «تميّز المعاني، ويوقف على أغراض المتكلّمين،

وذلك أن قائلاً لو قال: ما أحسنْ زيدْ، غير معرب، لم يوقَف على مراده، فإذا قال: ما أحسنَ زيداً أو ما أحسنُ زيدٍ، أو ما أحسنَ زيدٌ، أبان بالإعراب عن المعنى الذي أراده»(١٢)

«فالنحو ميزان العربية، والقانون الذي تُحكم به كلّ صورة من صورها»(١٣)، والنحو كما نعرف هو «إعراب الكلام»، «ولولاه ما مُيّز فاعل من مفعول، ولا مضاف من منعوت، ولا تعجب من استفهام»(١٤)، إذ إن «معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقدم والتأخير، وتوخّي الصواب في ذلك، وتجنّب الخطأ من ذلك»(١٥)

وهذه الأصول إنما هي من العربية وللعربية، إذ «إن مدوّني النحو قد استقرؤوا ما وصلهم من كلام العرب، وراعوا الحكم السائد في الأعمّ الأغلب، فدقّقوا علله، وصنّفوها، ثم وضعوا قوانينهم المطرودة، «وأمّا ما يتعلق باختلاف لغات القبائل فذلك شيء مسلّم لهم ومأخوذ عنهم، وكل ذلك محصور بالتتبّع والرواية والسماع والقياس المطرد على الأصل المعروف من غير تحريف»(١٦).

فلا شكّ كما يقول أبو سعيد إن «بعض المنقول من مختلف اللهجات يخرج على القوانين التي أُخذت من اللغة نفسها، فحاول النحاة تسجيله وتذييل بعض أحكامهم باستثناءات وتفريعات، وإنما العبرة بما اطرد في أكثر كلامهم»(١٧).

ويتابع أبو سعيد قوله السابق: «إنما دخل العُجب على المنطقيّين، لظنّهم أن المعاني لا تعرف ولا تستوضح إلا بطريقهم ونظرهم وتكليفهم»(١٨).

فالإعراب هو عاصم العربية وميزانها، وكيف لمنطق غريب عن اللغة العربية أن يدرك جوهر الكلام، كما يرى أبو سعيد، ولو افترضنا أن معرفة الراجح من الناقص من طريق المنطق وميزانه ومقاييسه، فكيف نعرف الجوهر، ونعرف قيمته وسائر صفاته؟ هل يكون ذلك إلا بعلوم مشتقّة من العربية نفسها ؟!.

ويدافع متّى عن رأيه، حين يرى «أنّ المعقولات والمعاني المدركة هي حدود مشتركة بين البشر، ويسوق شاهداً بسيطاً يؤيّد به قوله، وهو أن أربعة وأربعة ثمانية عند جميع الأمم، وكذلك يمكن أن يكون المنطق ميزاناً للغات كلّها، لأنه «يبحث عن الأغراض العقلية»(١٩).

ويفترض أبو سعيد في حال صحة قول متّى وجود لغة جامعة، فيوافقه متّى على ذلك، ليوسعه هزءاً، ويتّهمه بدعوة العرب لتعلّم اللغة اليونانية التي لا يتقنها هو، ولا أدري لمَ أرجأ متّى الإجابة الصحيحة على افتراض أبي سعيد، حين سأله عن لزوم الحاجة إلى معرفة لغة جامعة، إذ إنه يقول فيما بعد: «إنّ الترجمة حفظت الأغراض، وأدّت المعاني، وأخلصت الحقائق»(١٩).

ألم يكن يفطن إلى أن الترجمة يمكنها أن تسد ثُغراً، ولو قليلة، في عملية التواصل الفكري والتلاقي بين الأمم؟

وينتقل بنا أبو سعيد إلى قضية الترجمة ومشكلاتها وصعابها، حين يطرح على متّى

سؤاله الآتي: «ما تقول في معانٍ متحوّلة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية ثم من هذه إلى أخرى عربية»(١٩)؟

والسريان كما هو معروف كانوا قد اختلطوا باليونانيين، إذ كانوا مجاورين لهم، بل خضعوا لسلطانهم فترة من الزمن، ولذلك ترجموا ونقلوا الكثير من علوم اليونان وخاصة النحو اليوناني ومنطقه، وثم نقل العرب هذه العلوم من السريانية»(٢٠).

ويتابع أبو سعيد بعد تأكيد متّى أن الترجمة أدّت المعاني قوله في الترجمة: «إذا سلّمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت»(٢١)، فإن طبائع اللغات تأبى، إذ لا يخفى أن لكلّ لغة خصائصها وطرائقها في التعبير والتركيب، وقواعدها الخاصة في النحو والصرف وأساليبها البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وما إلى ذلك، إذ «إن لغة من اللغات لا تُطابق لغة أخرى»(٢١)، وبدون معرفة بلغة الأصل المترجَم تُوقع بمحذور أن يُدخل في النص أشياء أو أن يخرج منه مما هو فيه، كالأساس من البناء، ويتوّج الجاحظ حديثه عن الترجمة قائلاً: «لذلك ينبغي أن يكون الترجمان أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون فيهما سواء»(٢٢).

السؤال الآن لماذا افترض متّى أن اللغة الجامعة أن تكون اللغة اليونانية؟

وهل حقاً يريد متّى أن يجعل من اللغة اليونانية حجّة وبرهاناً على غيرها من اللغات؟ لعلّ جواب متّى هذا، يكون جواباً لهذين السؤالين، إذ يجيب أبو سعيد عن سؤاله: «كأنك تقول: لا حجّة إلا عقول يونان..» قائلاً: لا، ولكنهم من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة والبحث عن ظواهر هذا العالم وباطنه.. وبفضل عنايتهم ظهر ما ظهر.. ونشأ ما نشأ من أنواع العلم وأصناف الصنائع، ولم نجد هذا لغيرهم»(٢١).

وهل اليونان «شعب الله المختار: المميّز بالعصمة والفطنة والبنية المخالفة، حتى ينحصر العلم فيه؟ وما العلم سوى هواء يشغل كلّ مكان، في أي زمان، يتنفّسه البشر جميعاً، فيجدّد لهم دوراتهم الفكرية فيبدعون، كلٌّ في ناحية، ولا ينفرد أحد بالإبداع العلمي، إلا أنه قد يتفوّق، هكذا يجيب أبو سعيد، ويرى أن اليونان كغيرهم من الأمم «يصيبون في أشياء ويخطئون في أشياء، ويعلمون أشياء ويجهلون أشياء»، «والاختلاف في الرأي والنظر والبحث والمسألة والجواب سنخ وطبيعة»(٢١).

ويوافقه متّى أن الاختلاف في عقول الناس بالطبيعة، ليتابع أبو سعيد: إذاً كيف يمكن أن يأتي أرسطو بالمنطق، ليرفع «هذا الاختلاف الطبيعي، والتفاوت الأصلي»(٢١)؟ وثم كيف تأتي أنت لترى أنه «لا سبيل إلى معرفة الحقّ من الباطل، والصدق من الكذب، والخير من الشر، والحجة من الشُّبهة، والشكّ من اليقين إلا بما حويناه من المنطق وملكناه من القيام به، واستفدناه من واضعه على مراتبه وحدوده»(٢٣).

ويشتد إيقاع المناظرة حتى يصل إلى التحدّي الصريح من أبي سعيد لمتّى، حين

يطلب منه أن يستخرج معاني «الواو» من ناحية منطق أرسطو، «وثم ما هي أحكامه؟ وهل هو وجه أو وجوه»؟ ونحس ببداية ضعف في موقف متّى الذي يتردّد في إعطاء الجواب، لأن المنطق يبحث عن المعنى، والنحو يبحث عن اللفظ(٢٤)».

ويجيب أبو سعيد قائلاً «هذا يصحّ لو أن المنطقي كان يسكت ويجيل فكره في المعاني، ويرتب ما يريد بالوهم السانح والخاطر العارض، والحدس الطارئ «فأما وهو يريغ أن يبرر ما صحّ له بالاعتبار والتصفح على المتعلّم والمناظر، فلا بدّ له من اللفظ الذي يشمل على مراده، ويكون طباقاً لغرضه، وموافقاً لقصده»(٢٤).

فالمنطقي أو العالم بشكل عام هو بحاجة إلى لفظ دقيق يُعبّر عما يريده تماماً، و إلا كيف يوصل أفكاره إلى الآخرين؟!.

أما قول متّى إن النحو يبحث عن اللفظ دون المعنى، فإن أبا سعيد يسوق أمثلة علاقتها «بالمعنى العقلي أكثر من علاقتها بالشكل اللفظي» طالباً من متّى القول فيها، منها قوله لمتّى: «ما تقول في قول القائد «زيد أفضل الإخوة «قال: صحيح، فما تقول إن قال «زيد أفضل إخوته»، قال: أصحيح، قال: فما الفرق بينهما مع الصحة؟(٢٤)»

ويقصر دلو متّى عن متح الجواب.. «وتدخل المناظرة بنا باب قضية اللفظ والمعنى، إذ يقول متّى: «المعنى أشرف من اللفظ، واللفظ أوضح من المعنى»(٢٥).

ويوضح أبو سعيد قوله: «إنما الخلاف بين اللفظ والمعنى أن اللفظ طبيعي والمعنى عقلي، ولهذا كان اللفظ بائداً على الزمان، لأن الزمان يفقد أثر الطبيعة بأثر آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزمان، لأن مُستملى المعنى عقل، والعقل إلهي ومادة اللفظ طينية وكل طيني متهافت»(٢٥).

ولذلك يقع المعنى في النفس، بينما يقع اللفظ في السمع، والسمع من الحواس، والحس من صفاته التبدّد، والنفس من صفاتها التوحّد، «فاللغة شجرة سحرية نامية معانيها أو جذورها في الملأ الأعلى، وأصواتها وتجلياتها في الطبيعة(٢٦)».

ولعل رأي أبي سعيد هذا هو الذي قاده إلى القول: «إن المعاني لا تكون يونانية ولا هندية، كما أن اللغات تكون فارسية وعربية وتركية(٢٧)» ليصل منه إلى تفنيد رأي متّى في أن تكون مقاييس المنطق التي هي العقل والفحص والفكر قاضياً وحكماً في تمييز فاسد المعنى من صالحه.

وترتفع الأصوات، وتضجّ القاعة، لتهدأ بعد حين، وتفسح المجال بصوت أبي سعيد الذي أخذ عنان الكلام، ليُغّذ الخطا نحو تأييد رأيه، وتفنيد رأي متّى.

وها هو يسأل متّى «حدّثني عن قائل قال لك: حالي في معرفة الحقائق والبحث عنها حال قوم كانوا قبل وضع المنطق، انظر كما ينظرون..، لأن اللغة قد عرفتها بالمنشأ والوراثة، والمعاني نقّرت عنها بالنظر والرأي.. ما تقول له(٢٨)؟

ويسوق له تساؤلات كثيرة، قاصداً من طرحها أن يبيّن أن تضخيمه للمنطق لا يغني عنه شيئاً، وهو يجهل حرفاً واحداً في اللغة التي يدعو بها إلى حكمة اليونان(٢٨). إذ إنه سبق أن سأله عن أحكام «الواو» «ومن جهل حرفاً أمكن أن يجهل حروفاً ومن جهل حروفاً جاز أن يجهل اللغة بكمالها»(٢٨)، فلِمَ التعالي؟، ولمَ هذا الوهم الذي تبني منه صرحاً أو برجاً عاجياً تفرُّ إليه من جهلك؟!

وثم يبسط أبو سعيد وجوه «الواو» استجابة لرغبة الوزير ابن الفرات، ومتّى خامد لا يسمع له صوت.

ويسوق الحديث أبا سعيد إلى تعريف الكلام، حيث يقول مخاطباً متّى «أما تعرف يا أبا بشر أن الكلام واقع على أشياء قد ائتلفت بمراتب»(٢٨).

وأحسب أنه يريد بهذا التعريف القول أن تسمية الأشياء في الكلام نوع من التصنيف، فكل إنسان فيه صفات ائتلفت، جعلنا نسمّيه إنساناً، وإن اختلفت بعض الصفات فيه، وكذلك الثوب، فإن ائتلاف النسج والقصارة ورقة السلك وغلظ الغزل، تؤلف ثوباً، كما أن ائتلاف التأليف والبلاغة ورقة اللفظ وكثافة الحروف تؤلف كلاماً.

وينشر بعد ذلك أبو سعيد مسائل لغوية يريد تفسيراً لها من متّى، الذي خرج منها جميعاً حين قال لأبي سعيد، لو نثرت عليك أنا أيضاً من مسائل المنطق أشياء لكان حالك كحالي(٢٨)، ويستنكر أبو سعيد قوله، قائلاً: «لو أنك سألتني عن شيء انظر فيه، فإن كان له علاقة بالمعنى وصحّ لفظه على العادة الجارية أجبت»(٢٨).

وثم يعود إلى محور المناظرة، لينهش عضد المنطق والمنطقيين، متخذاً من ألفاظهم التي يتشدقون بها مطيّة لذلك، ويرى أنهم إنما يقصدون من التقعّر بهذه الألفاظ «أن يشغلوا جاهلاً، ويستذلوا عزيزاً»(٢٨)؟ ويرى أنه ما حاجة الناس إلى كتاب البرهان الآن، ولِمَ لم يحتاجوا إليه قبل وجوده؟!

ويحتدّ في حملته على المنطق والمنطقيين، حين يرى أن كل ما يأتون به هو محض «خرافات وترهات ومغالق وشبكات»(٢٩)، ومما يثلج احتدامه قليلاً، ثقته بذي العقل والنظر الذي هو يتقل سنتيه لما يدّعونه بفضل ما أوتي من مواهب.

وقد ترى في قوله هذا شططاً، لكن طبيعة المناظرة، تفرض على المناظر استخدام كافة أسلحته، حتى تشرق شمسه، وتحتلّ أفق المناظرة كله، وبالتالي يغيب الخصم الآخر كما يغيب النجم عند شروق الشمس.

وبعد ذلك يبدأ أبو سعيد يشرح لمتّى، «وأنت إذا قلت «كن منطقياً»، فإنما تريد: كن عقلياً أو عاقلاً، أو اعقل ما تقول، لأن أصحابك يزعمون أن النطق هو العقل، وهذا قول مدخول، لأن النطق على وجوه أنتم عنها في سهو»(٣٠).

وكما نعرف أن كلمة «المنطق» معناها في العربية: الكلام، لكنها في اليونانية، هي كلمة «تدل على العقل والتفكير والبرهان» فعلاً لا

كما يقول أبو سعيد أنهم يزعمون قاصداً بذلك المنطقيين، «ومن هنا كان من الميسور استخدام اسم صفة منها يدل على الفكر والبرهان العقلي»(٣٠).

ويتابع أبو سعيد قوله: «وإذا قال لك آخر «كن نحويّاً لغويّاً فصيحاً» فإنما يريد: افهم عن نفسك ما تقول، ثم رُمْ أن يفهم عنك غيرك»(٣١).

ويفرّق بذلك بين المنطق اليوناني، والنحو العربي، ثم يتابع شرحه لمعنى القول الثاني « وقدّر اللفظ على المعنى فلا يفضُل عنه، وقدّر المعنى على اللفظ فلا ينقص منه(٣٢)» وهذا ما يسمّى في البلاغة بالمساواة، «هذا إذا كنت في تحقيق شيء على ما هو عليه(٣٢)»، ولعله يفطن إلى أن التعبير عن الفكر خاصة يحتاج إلى اللفظ المجرّد الذي يحتفظ بدلالة ذهنية دقيقة تضمن وضوح المقصود من الكلام.

«فأما إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد، فاجْلُ اللفظَ بالروادف الموضّحة، والأشباه المقرّبة والاستعارات الممتعة، وبيّن المعاني بالبلاغة، وأعني لوّح منها لشيء حتى لا تصاب إلا بالبحث عنها والشوق إليها، لأن المطلوب إذا ظُفر على هذا الوجه عزّ وحلا(٣٢)».

لعلّ كلامه هذا يمكن أن يُعدّ وصية للناشيء في صناعة الكتابة، لكن أبا سعيد لم يقصد لذلك، إنما بسط ما بسط من شرح، ليوضّح لمتّى أن ميزان الكلام يبقى هو النحو والنظْم، لذلك تراه عند انتهائه من فصل القول في «كن نحوياً..» يقول لمتّى: «على أني لا أدري أيؤثر فيك ما أقول أو لا ؟(٣٢)»

وأصل لاهثاً على مشارف نهاية أولى، «فأجد عندها مسائل لغوية، يطرحها أبو سعيد شباكاً تربك متّى وتعريّه، وتلقي به في لُجّة من الصمت الأخرس.

ومن نهاية المسائل التي يسوقها أبو سعيد لمتّى طالباً منه تفسيراً لها قوله: «من الكلام ما هو مستقيم حسن، ومنه ما هو مستقيم مُحال، ومنه ما هو مستقيم قبيح، ومنه ما هو محال كذب، ومنه ما هو خطأ»(٣٢).

ومثل هذا ما يورده سيبويه في كتابه، أسوق كلامه هنا طبعاً للشواهد التي يذكرها مع كل حالة من حالات الكلام فهو يقول: «وهذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة فمنه ما هو مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك: اتيتك أمسِ وسآتيك غداً، وأما المحال فأن تنقض أول كلامه بآخره، فتقول: اتيتك غداً وسآتيك أمس، وأما المستقيم الكذب فقولك: حملتُ الجبل وشربت ماء البحر ونحوه، وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك: قد زيد رأيت وكي زيد يأتيك وأشباه هذا، وأما المحال الكذب فإن تقول سوف أشرب ماء البحر أمس»(٣٣).

ويوسع بعد ذلك أبو سعيد متّى ذمّاً، حين يقول له: «وأنت لو عرفت تصرّف العلماء والفقهاء في مسائلهم.. وسعة تشقيقهم للوجوه المحتملة والكنايات المفيدة.. لحرقت نفسك وازدريت أصحابك»(٣٤).

ويسوق له مثالاً «الكندي» الذي كشف

له حقيقة جهله وأنه «مريض العقل مشوّش اللب»(٣٤)، وثم يورد أسئلة سُئل عنها الكندي هذا، فلم يجب عجزاً منه، وهنا نصل إلى نهاية المناظرة، لنجد سؤالاً كبيراً، قد عنّ على بالي منذ قرأت المناظرة للمرة الأولى وهو لماذا يبدو موقف متّى ضعيفاً إلى هذا الحدّ؟؟

هل حقاً أن متّى كان ممن يودّون أن يشغلوا جاهلاً، ويستذلّوا عزيزاً، كما يقول أبو سعيد وكيف يكون هذا، وهو ممّنْ انتهت إليهم رئاسة المنطقيين في زمنه، كما يخبرنا صاحب الفهرست؟!(٣٥) أم هل يكون ضعف موقفه الملحوظ بسبب من اختصار أبي حيان للمناظرة؟ أم هل يمكن أن يكون أبو حيان قد أسقط أشياء من المناظرة، وأثبت أشياء؟ تساؤل يذهب بنا مذهباً خطيراً لأن أبا حيان ممن يُشهد لهم بأمانة النقل.

يقول أبو حيان على لسان علي بن عيسى الروماني: الذي كتب عنه أبو حيان المناظرة: «لم أحفظ عن نفسي كل ما قلت، ولكن كتب ذلك أقوام حضروا في ألواح كانت معهم ومحابر أيضاً وقد اختلّ عليّ كثير منه، وضعت خطّاً تحت هذه العبارة التي رُبّما تفسّر لنا، ما ذهبنا إليه، ولا تفوتنا تلك الحماسة الملاحظة لأبي سعيد، وتقول لي ما علاقة هذا بضعف موقف متّى؟

أقول ربّما تدفعنا أحياناً الحماسة الداخلية لإنسان معيّن، أن نوليه اهتماماً أكثر من غيره، وبشكل خاصّ في موقف مثل هذا الموقف، وتبدو هذه الحماسة بمواقف الوزير ابن الفرات خلال المناظرة اسمع ما يقول لأبي سعيد: سله يا أبا سعيد عن مسألة أخرى، فإن هذا كلّما توالى عليه بانّ انقطاعه، وانخفض ارتفاعه، في المنطق الذي ينصره، والحقّ الذي لا يبصره»(٣٦).

هذا موقف الجميع تقريباً من أبي سعيد، أما موقفهم من متّى فاسمع أبا حيان ما يقول في حقه: «إن متّى كان يملي ورقة بدرهم مقتدري، وهو سكران لا يعقل، ويتهكم، وعنده أنه ربح، وهو من الأخسرين أعمالاً، والأسفلين أحوالاً»(٣٧).

كل هذا يلقي ظلالاً، ربما تفسّر لنا سبب ضعف موقف متّى وعدم التوازن الملحوظ في المناظرة وهذه الظلال -على كلّ حال- تعكس نفوساً لنا من المنطق والمنطقيين موقف.

ويُعلن أخيراً ظفر أبي سعيد السيرافي على خصمه متّى بن يونس ظفراً طارت شهرته، في كلّ مكان ويصافحه الوزير ابن الفرات بقوله «قد ندّيت أكباداً، وأقررت عيوناً، وبيّضت وجوهاً»(٣٧).

حقاً إنها معركة، كانت بين النحو العربي والمنطق اليوناني، يتجسّد فيها الصراع الفكري والثقافي في ذلك القرن من الزمن، ومن هذا الصراع يُولد اللقاء بين الثقافات.

ثبت المصادر والمراجع

١- الفهرست: ابن النديم، مطبعة الرحمانية بمصر، نشر المكتبة التجارية الكبرى.

٢- الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، منشورات دار مكتبة الحياة ببيروت، تحقيق: احمد امين واحمد زين.

٣- دراسات في فقه اللغة: د. صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٦.

٤- التفكير فريضة إسلامية: عباس محمود العقاد، المؤتمر الإسلامي.

٥- المنطق الصوري والرياضي: عبد الرحمن بدوي، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٧.

٦- البحث اللغوي: د.أحمد مختار عمر، توزيع دار المعارف بمصر، ١٩٧١.

٧- النحو الوافي: عباس حسن، دار المعارف بمصر.

٨- مناهج البحث في اللغة: د. تمام حسان، ١٩٥٥، مصر.

٩- من أدب الحياة: توفيق الحكيم، مديرية مطبوعات الكتب المدرسية، ١٩٧٨.

١٠- الخصائص: ابن جني، حققه: محمد علي النجار، بيروت دار الهدى للطباعة والنشر.

١١- الحيوان: الجاحظ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٨.

١٢- زكي الأرسوزي ودور اللسان في بناء الإنسان: خليل احمد، دار الرسالة، ١٩٧٨.

١٣- كتاب سيبويه: الجزء الأول، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ١٣١٦هـ.

١٤- رسائل أبي حيان التوحيدي: تحقيق: د. إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة في دمشق.

الهوامش

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١/١٠٥- ١٠٦.

(٢) سورة الملك: ١٤.

(٣) أدب الحياة: توفيق الحكيم،٢٩.

(٤) الإمتاع: ١/١٠٧.

(٥) التفكير : عباس محمود العقاد: ٣٤.

(٦) مناهج البحث في اللغة: د. تمام حسان:١٤.

(٧) المرجع نفسه،١٥.

(٨) الإمتاع والمؤانسة: ١/ ١١٠

(٩) الخصائص ابن جني: ١/ ٣٦، ٣٥.

(١٠) الإمتاع والمؤانسة: ١/١١٥.

(١١) النحو العربي: مازن مبارك، ٥٨.

(١٢) دراسات في فقه اللغة: صبحي الصالح،١١٧.

(١٣) النحو الوافي: عباس حسن من المقدمة.

(١٤) دراسات في فقه اللغة: صبحي الصالح،١١٨.

(١٥) الإمتاع والمؤانسة: ١/ ١٢١.

(١٦) في أصول النحو: سعيد الأفغاني: ٧٩-٨٠.

(١٧) الإمتاع والمؤانسة: ١٢١/١.

(١٨) في أصول النحو: سعيد الأفغاني: ٧٩-٨٠.

(١٩) الإمتاع والمؤانسة: ١٢١/١، ١١١، ١١٥.

(٢٠) البحث اللغوي: أحمد مختار: ٤٨.

(٢١) الإمتاع والمؤانسة: ١/١١٣، ١١٤، ١١٢.

(٢٢) الحيوان: الجاحظ: ٧٥/١.

(٢٣) الإمتاع والمؤانسة: ١٠٨/١.

(٢٤) الإمتاع والمؤانسة: ١١٩/١، ١١٨.

(٢٥) المرجع نفسه: ١١٥، ١١٤..

(٢٦) زكي الأرسوزي ودور اللسان في بناء الإنسان: خليل أحمد: ١٤٣.

(٢٧) الإمتاع والمؤانسة: ١١٦/١.

(٢٨) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٣/١، ١٢٢، ١٢١، ١١٧، ١١٦.

(٢٩) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٤/١.

(٣٠) المنطق الصوري والرياضي: عبد الرحمن بدوي: ٣-٤.

(٣١) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٥/١.

(٣٢) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٦/١، ١٢٥.

(٣٣) كتاب سيبويه: ٨/١.

(٣٤) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٦/١، ١٢٧.

(٣٥) الفهرست ابن النديم: ٣٦٩.

(٣٦) الإمتاع والمؤانسة: ١٢٢/١.

(٣٧) الإمتاع والمؤانسة: ١٠٧/١، ١٢٨.

* * *



النَّوابــــغُ من الشُّعراء

موسى حسن النميري(*)

النَّوابغُ جمع مفرده نابغٌ أو نابغةٌ، وهو الرَّجل العظيم الشأن، المبرَّز في علمه أو فنِّه[١]. وقيل: نَبَغَ الشاعر، إذا لم يكن في إرث الشِّعر، ثمّ قال شعراً، فأجاد، فيقال عندئذ: نَبَغَ منه شعرٌ شاعرٌ[٢]، ويقال هو نابغةٌ من النَّوابغ. ونبغ في العلم وفي كلِّ صناعة. وتقول: الحمد لله الذي أنعم عليَّ النِّعم السَّوابغ، وألهمني الكلم النَّوابغ[٣]. ونَبَغَ: يجوز فتح عينه في المضارع، مثل مَنَعَ؛ فيقال (نَبَغَ يَنْبَغُ) كما يجوز كسر عينه مثل ضَرَبَ فيقال (نَبَغَ يَنْبِغُ) ويجوز أيضاً ضمها مثل نَصَرَ فيقال (نَبَغَ يَنْبُغُ[٤]).. وتسمى الليلة نابِغيَّة إذا كانت مليئة بالهم والأرق، وذلك لأنَّ النابغة قال في وصف ليله حين غضب النُّعمان عليه:

(*) باحث في التراث العربي (سورية).

_ العمل الفني: الفنان مطيع علي.

فَبِتُّ كأنّــي ســـاورَتْني ضَئيلَةٌ
مِنَ الرُّقْشِ، في أنيابها السُّمُّ ناقعُ[٥]

والتَّاء في (النَّابغة) تدلُّ على المبالغة في الوصف، كما يقال (فلان علاَّمة، وهو حبرٌ فهَّامة).

هذا ما تقوله كتب اللُّغة، أمَّا أهل الأدب فلهم رأي آخر، فكلمة (نابغة) لا تعني عندهم أنَّ الشاعر (النابغة) يفوق في شعره الآخرين او يبزُّهم ذكاء وفطنة، أو أنَّه أكثر منهم حذقاً ومهارةً واشدُّ براعةً في بناء الشِّعر، أو الإجادة في إحكام معانيه.. لكنَّ النُّبوغ عندهم يعني مجرَّد [الظُّهور والبروز بعد استتارٍ وخمودٍ] وبتعبير آخر (النابغة) رجل كانت قريحته الشِّعرية خامدة راكدة نائمة ثمَّ إنَّها لسببٍ ما استيقظت بعد سبات، وتفجَّرت بعد خمود، بعد ان أسنَّ الرجل وجاوز مرحلة الشَّباب. وهذا ما سوف نعرفه حين نتحرَّف على الشُّعراء النَّابغين وكيف عدوَّا نوابغ.

والنَّوابغ المعروفون في شعرنا العربي ثمانية نفرٍ، كما عدَّهم الفيروآبادي في القاموس المحيط

(نبغ) والآمدي في المؤتلف والمختلف[٦] وعبد القادر البغدادي في الخزانة[٧] وهم التالية أسماؤهم:

١- النابغة الذُّبياني، زياد بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيظ بن مرَّة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض[٨].

٢- النابغة الجعدي، قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعة بن جَعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة[٩].

٣- النابغة الشَّيباني، عبد الله بن المخارق بن سليمان بن خضيرة بن مالك بن قيس بن سنان بن حضار بن حارثة بن أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان بن ثعلبة[١٠].

٤- النابغة الحارثي أو (نابغة بني الدَّيَّان)، يزيد بن ابان بن عمرو بن حزن ابن زياد بن الحارث بن مالك بن كعب ابن الحارث بن كعب[١١].

٥- النابغة الغَنَوي، النابغة بن لأي بن مطيع بن كعب بن ثعلبة بن سعد بن عوف بن كعب بن جلاَّن بن غنم بن غنيّ[١٢].

٦- النابغة اليربوعي، ويقال له أيضاً (النابغة الذبياني) اسمه الحارث بن بكر بن عركى بن عرار بن قتَّال (وفي شرح القاموس قتَّال بن أنف الناقة) بن يربوع ابن لقيط بن مُرَّة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض[١٣].

٧- النابغة التَّغلبي، واسمه الحارث بن عدوان (أحد بني زيد بن عمرو بن غَنَم ابن تَغلِب[١٤]).

٨- النابغة العدواني، ولم يُسمَّ كما قال الفيروز آبادي، وهو من بني وابش ابن زيد بن عدوان بن عمرو بن قيس عيلان[١٥].

- النابغة الذبياني، الأول والأشهر: زياد بن معاوية، ويكنى أبا أُمامة، قال عنه الخليل: [وبلغنا أنَّ زياداً قال الشِّعرَ على كِبَرِ سنِّه، ولم يكن نشأ في بيت الشِّعر فسُمِّي النابغة،وقيل: بل سُمِّي (النابغة) لقوله:

[وحَلَّتْ في بَني القَيْنِ بنِ جَسْرٍ
وقد نَبَغَتْ لَنا مِنْهُمْ شُؤونُ[١٦]

عدّه ابن سلاّم الجمحي في الطبقة الأولى من شعراء الجاهليّة، وقرنه بامرئ القيس، وزهير بن أبي سُلمى وأعشى قيس.. وأشاد ابن سلاّم بمكانته فقال [كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتاً، كأنّ شعره كلامٌ ليس فيه تكلّف.. وإنّما نبغ بالشّعر بعدما أسنّ واحتنك، وهلك قبل أن يهتر[١٧]].

أما عمر بن الخطّاب، رضي الله عنه، فقد عدّهُ أشعر شعراء العرب قاطبةً؛ فقد روي أنّ عمر قال: أيُّ شعرائكم يقول:

فَلَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أخاً، لا تَلُمُّهُ
على شَعَثٍ، أيُّ الرِّجالِ المُهَذَّبُ[١٨]

قالوا: النابغة. قال: هو أشعر شعرائكم.

وذكر الأصفهاني[١٩] أنّه أحد الأشراف الذين غضّ الشّعر منهم، وأنّه من الطبقة الأولى المقدّمين على سائر الشعراء.. وذكر أنّه كان يقوي[٢٠] في شعره، وذلك مثل قوله:

أمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغتَدي
عَجْلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزَوَّدِ
زَعَمَ البَوارِحُ أنْ رِحْلَتَنا غداً
وبذاكَ خَبّرَنا الغُرابُ الأسودُ

وأنّه دخل يثرب (المدينة المنورة) فأراد بعض أهلها أن ينبّهوه لذلك، فهابوه أن يقولوا له (لَحَنْتَ وأقويت) فدعوا قينة (مُغنّيةً) وأمروها أن تغنّي بشعره (وإن تمد القافية، ففعلت. فلمّا سمع الغناء [وغير مزوّدي والغراب الأسودو] بان له ذلك العيب في اللّحن، فطن لموضع الخطأ، واعترف به وقال بعدئذ: وردت يثرب وفي شعري بعض العاهة، وصدرتُ وأنا أشعر بالناس، وأقلع عن الإقواء فلم يعد إليه(٢١).

وإذا قيل (النّابغة) فقط فالمعنيُّ هو (الذبياني) لأنّه الأشهر والأعرف، وأهل اللغة والأدب يفضّلونه؛ لأنّ لغته نجديّةٌ فصيحةٌ، وكان أساتذتنا في كليّة الآداب بجامعة دمشق يقدّمونه على معظم أهل الجاهليّة، لإعجابهم بشعره، وعلوّ أسلوبه.

وهو من الشعراء الذين يُغنّى بشعرهم، وما ذلك إلاّ لرقّته وحلاوته، وتناسق مبانيه، ووضوح معانيه؛ فقد غنّى ابن سريج[٢٢] بمطلع قصيدته التي وصف فيها إحدى نساء النّعمان ملك الحيرة، وأفحش في وصفه ووصل إلى مواضع من جسدها، لا يليق الوصول إليها إلاّ لزوج، ومطلعها:

سَقَطَ النَّصيفُ ولَمْ تُرِدْ إسْقاطَهُ
فَتَناوَلَتْهُ، واتَّقَتْنا باليدِ[٢٣]
بِمُخَضَّبٍ رَخْصٍ، كأنّ بَنانَهُ
عَنَمٌ على أغصانِهِ لم يُعقَدِ[٢٤]

وبسبب هذه القصيدة غضب عليه النّعمان وتهدّده، فهرب إلى ملوك غسّان بالشام ممّا أجّج غضب النعمان لذهابه إلى خصومه (الغساسنة) وقيل إنّ النعمان غضب لأنّ النابغة هجاه بشعر، وهو قوله:

قَبَّحَ اللهُ، ثمّ ثَنّى بِلَعْنٍ
وارثَ الصّائغِ الجَبانَ الجَهُولا[٢٥]
مَنْ يَضُرُّ الأدنى ويَعْجِزُ عَنْ ضُـ
ـرِّ الأقاصي، ومن يَخُونُ الخليلا
يَجمَعُ الجيشَ ذا الألوفِ، ويَغْزُو
ثُـمّ لا يَـرْزَأُ العَـدُوَّ فَتيـلا[٢٦]

ولمّا جاء النابغة إلى بلاط الغساسنة اتّصل

بعمرو بن الحارث الأصغر، ومدحه برائعته التي منها:

غَلَيّ لعَمْرٍو نعمةٌ، فوقَ نعمةٍ
لوالده، ليستْ بذاتِ عقاربِ[٢٧]
وثقتَ لَهُ بالنَّصْرِ إذْ قيلَ قد غَزَتْ
كتائبُ منْ غسَّانَ غيرُ أشايبِ[٢٨]
ولا عيبَ فيهم غيرَ أنَّ سُيُوفَهم
بِهنَّ فُلولٌ من قِراعِ الكتائبِ[٢٩]

ومن أجمل شعر النابغة الذبياني قصيدته (الداليَّة) التي تعدُّ من المعلَّقات[٣٠] كما تعدُّ إحدى اعتذاريَّاته للملك النعمان بن المنذر؛ وفنُّ الاعتذار هو الفنُّ الذي ابتدعه النابغة، وهو الأوَّل فيه ولذلك قيل: (أشعر العرب: امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا شرب «وقيل إذا طرب[٣١]») وممَّا جاء في الاعتذاريَّة:

فَلا لَعَمْرُ الذي مَسَحتُ كَعْبَتَهُ
وما هُريقَ على الأنْصابِ منْ جَسَدِ[٣٢]
ما قُلتُ منْ سيِّءٍ ممَّا أُتيت به
إذاً فلا رَفَعَتْ سوطي إليَّ يدي
إذاً فعاقبَني رَبِّي مُعاقبَةً
قَرَّتْ بها عَينُ مَنْ يأتيك بالفَنَدِ[٣٣]
أُنبِئتُ أنْ أبا قابوس أوعَدَني
ولا قرارَ على زأرٍ منَ الأسَدِ[٣٤]

ذكر ابن قتيبة أنَّ حسان بن ثابت قال [وفدت على النُّعمان بن المنذر فمدحته فأجازني وأكرمني، فإنِّي لجالسٌ عنده ذات يوم إذا صوت من خلف قُبَّته يقول:

أنامَ، أمْ يَسمَعُ رَبُّ القُبَّةْ
يا أوْهَبَ النَّاسِ لِعَنْسٍ صُلبَةْ
ضَرّابَةٍ بالمِشْفَرِ الأذبَّةْ
ذاتَ نَجاءٍ في يَدَيْها جَذْبَةْ[٣٥]

فقال النعمان: أبو امامة! فدخل، فأنشده قصيدته التي على الباء:

أتاني -أبَيتَ اللَّعْنَ- أنَّكَ لُمْتَني
وتِلكَ التي أهتَمُّ مِنْها وأنْصَبُ[٣٦]

وقصيدته التي على العين:

عَفا ذو حُسىً من فَرْتَنَى فالفَوارعُ
فَشَطَّا أرِيكٍ فالتِّلاعُ الدَّوافِعُ[٣٧])

وكان يوم ترد فيه النَّعم (الإبل) السُّود- ولم يكن بأرض العرب بعيرٌ أسود إلاَّ للنعمان- فأمر للنابغة بمئة بعير معها رعاؤها وكلابها، فلم أدر على ما أحسده؟ على جودة شعره أم على جزيل عطائه.

- الثاني: النابغة الجعدي، هو أبو ليلى، قيس(٣٨) بن عبد الله.. من بني عامر بن صعصعة، قيل إنَّه عمِّر طويلاً فعاش نيِّفاً وعشرين سنةً.. ولقِّب بالنابغة لأنَّه أقام مدَّةً لا يقول الشعر، ثم نبغ فقاله(٣٩).. جعله ابن سلاَّم في الطبقة الثالثة من فحول الجاهليَّة مع أبي ذؤيب الهذلي والشَّمَّاخ ولبيد بن ربيعة.. وذكر ابن سلاَّم أنَّهُ [قديم، شاعرٌ مفلقٌ، طويل البقاء في الجاهليَّة والإسلام، وهو أكبر من النابغة الذبياني، عاش بعده بزمن، يدل على قدمه قوله:

أتَتْ مئةٌ لعامَ وُلدتُ فيه
وعَشْرٌ بعدَ ذاكَ وحِجَّتان

وقد أبقتْ خُطوبُ الدهر مني
كما تُبقي منَ السيف اليماني[40]

وقد عاصر النابغة الذبياني ولم تذكر مصادرنا أنهما اجتمعا في مجلس.. وكانوا يقولون إنّ شعره متفاوت الجودة فقد نقل ابن سلاّم أنّ الفرزدق قال [مثله مثل صاحب الخلقان[41] ترى عنده ثوب عصب[42] وثوب خزّ[43] وإلى جنبه سَمَلُ[44] كساء.. وكان الأصمعيّ يمدحه بهذا، وينسبه إلى قلّة التّكلّف، فيقول: [عنده خمارٌ بواف[45] ومُطرَفٌ بآلاف].

ذُكر أن النابغة الجعدي أتى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وأنشده:

أتَيْتُ رسولَ الله إذْ جاءَ بالهُدى
ويَتْلو كتاباً كالمجرّة نيرا
بلَغنا السّماءَ مَجدُنا وجُدودُنا
وإنّا لنرجو فوقَ ذلكَ مَظْهرا[46]

فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إلى أينَ يا أبا ليلى؟ فقال: إلى الجنّة بك يا رسول الله!! فقال رسول الله: «إن شاء الله» وأنشد النابغة الجعدي رسول الله:

ولا خيرَ في حلم إذا لم تكن لَهُ
بَوادرُ تحمي صَفْوَهُ أنْ يُكَدّرا
ولا خيرَ في جَهْل إذا لم يَكنْ لَهُ
حَليمٌ إذا ما أوردَ الأمرَ أصدرا

فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم«لا يَفْضُض الله فاك» قال» فبقي عمره لن تنقض له ثنيّة، وكان أحسن الناس ثغراً، بفضل دعوة النبي صلى الله عليه وسلم.

وكان الجعديّ معمّراً، وهو أقدم من الذبياني نادم المنذر أبا النّعمان الذي نادمه الذبياني، وفي ذلك يقول:

تَذَكَّرتُ والذّكرى تَهيجُ على الفَتى
ومن حاجة المَحزون أنْ يَتَذكّرا
نداماي، عندَ المُنْذر بن مُحرّقٍ
أرى اليومَ منهم ظاهرَ الأرض مُقْفرا[47]

وعمّر إلى خلافة عبد الله بن الزّبير.. فقالوا: أقحمت سنة مجدبة بني جعدة، فدخل على عبد الله بن الزّبير، وهو (معتصم) بالكعبة والمسجد الحرام، فخاطبه قائلاً:

حَكَيْتَ لنا الصدّيقَ لمّا وَليتَنا
وعُثمانَ والفاروقَ فارتاح مُعدمُ[48]
وسَوَّيتَ بينَ الناس في الحقِّ فاسْتَوَوا
فعادَ صَباحاً حالكُ الليل مُظلمُ[49]
أتاكَ أبو ليلى يَجُوبُ به الدُّجى
دُجى الليل جَوّابُ الفلاة عَثَمْثَمُ[50]
لتجبرَ منه جانباً ذَعذَعَتْ به
صُروفُ الليالي والزّمانُ المُصَمّمُ[51]

فرقّ له ابن الزبير وقال: أمسك عليك يا أبا ليلى، فإنّ الشّعر أهونُ وسائلك عندنا.. لك في مال الله حقّان: حقٌّ لرؤيتك رسول الله صلى الله عليه وسلم، وحقٌّ لشركتك أهل الإسلام في فيئهم[52]. ثم أدخله دار النّعم[53] فأعطاه سبع قلائص[54] وفرساً وخيلاً، وأوقر[55] له الرّكائب بُرّاً (قمحاً) وتمراً وثياباً، فجعل النابغة يستعجل ويأكل الحبَّ صرفاً[56] فقال ابن الزّبير: ويح أبي ليلى! لقد بلغ منه الجهد[57].. كما أنّه شهد صفين مع أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب.. وقيل إنّه دخل على الحسن والحسين، فاستنشداه قصيدته:

الحَمْدُ لله لا شَريكَ لَهُ
مَنْ لم يَقُلْها فَنَفسهُ ظَلَما

وللنابغة الجعدي شعر مفعم بالعواطف الإسلاميّة، فهو بالإضافة إلى مشاركته في الأحداث والحروب الإسلاميّة بجسمه، وهب مشاعره واحاسيسه، كما وهب فكره للدفاع عن الأمّة؛ من ذلك قوله لامرأته التي تعلّقت به، حين خرج مع الجيش غازياً:

باتَتْ تُذَكِّرُني باللّه، قاعدةً
والدَّمْعُ يَنْهَلُ مِنْ شَأنَيهما سَبَلا(٥٨)
يابنْتَ عَمّي كتابُ اللّه أخرَجَني
كَرْهاً، وهلْ أمنَعَنْ اللّهَ ما فَعَلا
فإنْ رَجَعتُ فَرَبُّ العرشِ أرجَعَني
وإنْ لحقْتُ بربّي، فابْتَغي بدَلا
ما كنتُ أعرَجَ أو أعمَى فيعذرني
أو ضارعاً مِنْ ضَنىً لم يستطعْ حوَلا(٥٩)

ويبدو أنّ الجعدي استطال بقاءه، واستبطأ الموت، فيروى أنّه أنشد بين يدي أمير المؤمنين عمر بن الخطاب قوله:

لبِسْتُ أُناساً فأفنَيْتُهُم
وأفنَيْتُ بَعدَ أُناسٍ أُناسا(٦٠)
ثَلاثَةَ أهلينَ أفنَيْتُهُم
وكانَ الإلهُ هو المُسْتَآسا(٦١)

فقال له عمر: كم لبثت مع كلّ أهل؟ قال ستّين سنة.

وفي فترة من حياته حصلت بينه وبين ليلى الأخيليّة مشادّة ومهاجاة، فقال فيها شعراً أفحش فيه وأساء من أخفه قوله:

ألا حَيِّيا لَيلى، وقُولا لَها، هَلا
فقد رَكِبَتْ أمْراً أغَرَّ مُحَجَّلا
وقد أكلَتْ بَقْلاً وخيماً نَباتُهُ
وقد شَرِبَتْ في الصيفِ ألبانَ أيِّلا(٦٢)

فردّت عليه ليلى الأخيليّة قائلة:

أنابغُ، لم تَنبُغْ، ولم تَكُ أوّلا
وكُنْتَ صُنَيّاً، بينَ صُدَّينِ مَجْهَلا(٦٣)
تُعَيِّرُني داءً بأمِّكَ مِثلُهُ
وأيُّ حَصانٍ لا يُقالُ لَها هَلا(٦٤)

وفي سيرة النابغة الجعدي أنّه هجا أبا موسى الأشعري، وذلك أنّ بعض رعاة بني عامر نفشت مواشيهم في زرع بالبصرة، فبعث أبو موسى في طلبهم، فصاح بعض جهّال بني عامر وتصارخوا: يا آل عامر، يا آل عامر فخرج النابغة ومعه عصبة، فجيء بهم إلى أبي موسى (وهو بالبصرة) فقال للنابغة: ما أخرجك؟(٦٥) قال: سمعت داعية قومي فخرجت، فأمر أبو موسى بأن يضرب أسواطاً، فقال النابغة:

رأيتُ البَكرَ بَكرَ بني ثَمودِ
وأنتَ أراكَ بَكرَ الأشعَرينا
فإنْ يَكُنِ ابْنُ عَفّانٍ أميناً
فلَمْ يَبعَثْ بكَ البَرَّ الأمينا
فيا قَبْرَ النبيِّ وصاحِبَيْه
ألا يا غَوثَنا لو تَسمَعونا
ألا صَلّى إلهُكُمُ عليكم
ولا صَلّى على الأُمَراءِ فينا(٦٦)

ويبدو لنا أنّ الجعدي كان رجلاً حرّاً أبيّاً، تأبى نفسه الذّل والهوان مهما كان مصدرهما، ففي سيرته أيضاً أنّ مروان بن الحكم حين

كان والياً لمعاوية على المدينة آذاه، فأمر بأخذ ابنه وبعض ماله فخرج ومدح مروان.. ويبدو أنّ مروان أهمله، فسافر إلى الشام ودخل على معاوية فقال:

فَمَنْ راكبٌ يأتي ابنَ هندٍ بحاجتي
على النّأي، والأنباء تنمي وتُجلَبُ(٦٧)
ويُخبِرُ عنّي ما أقول ابن عامرٍ
ونِعمَ الفتى يأوي إليْه المُعصّبُ(٦٨)
فإنْ تأخُذوا أهلي ومالي بظنّة
فإنّي لحرّابُ الرّجال مُجرّبُ(٦٩)
صَبُورٌ على ما يَكرَهُ المرءُ كُلّه
سِوى الظُّلم إنّي إنْ ظُلِمْتُ سأغضَبُ

فالتفت معاوية إلى مروان فقال: ما ترى؟ قال: أرى ألاّ تردَّ عليه شيئاً، فقال معاوية: ما أهون والله عليك أن ينجحر هذا في غار، ثمّ يقطع عرضي عليّ، ثم تأخذه العرب فترويه، أما والله لتكوننّ أوّل من يرويه! اردد عليه كلّ شيء أخذته منه.

- الثالث: الشّيباني، وهو المعروف بعبد الله بن المخارق.. بن ذهل بن شيبان من بكر بن وائل، وهو شاعر أمويّ بدويّ، كان يسكن قومه بنواحي الموصل المطلّة على الجزيرة السوريّة، وكان يفد على خلفاء بني مروان، يمدحهم وينال جوائزهم.

رجّح أو الفرج أن يكون النابغة الشيباني نصرانيّاً؛ وذلك لأنّه وجده [يحلف بالإنجيل والرُّهبان، وبالأيمان التي يحلف بها النّصارى(٧٠)]. وخطف الأب لويس شيخو اليسوعي (ترجيح) الأصفهاني فأكّده وجعله يقينياً، فصنّفه مع شعراء النّصرانيّة(٧١). لكنّ برو كلمان(٧٢) والدكتور شوقي ضيف(٧٣) أكّدا إسلام الرّجل، ونفيا عنه نصرانيّته، وكلّ ما في الأمر أنّ الرّجل كان متأثراً بشيء من فكر أمّه النّصرانيّة(٧٤).. وممّا استدلّ به أبو الفرج على نصرانيّته قوله:

يَظَلُّ يَتْلو الإنجيلَ، يَدرُسُهُ
مِنْ خشيَة الله قلبُهُ طَفحُ(٧٥)
آلَيْتُ جُهداً، وصادقٌ قَسَمي
بِرَبِّ عَبْدٍ تُجنُّهُ الكُرُحُ(٧٦)

ولم يكن الرّجل نصرانيّاً كما أسلفنا، لكنه كان متأثراً بفكر أمّه النّصرانيّة، وها هو نفسه يعلن عن إسلامه بشكل واضح وصريح، فيقول:

وتُعجِبُني اللّذاتُ، ثمّ يَعُوجُبني
ويَستُرُني عَنها مِنَ الله ساتِرُ
ويَزْجُرُني الإسلامُ، والشيبُ والتُّقى
وفي الشّيْبِ والإسلامِ للمَرءِ زاجِرُ(٧٧)

وفي شعره دلائل عديدة تؤكّد إسلامه؛ كإيمانه بالمعاد والآخرة ومحاسبة الخلائق على ما عملت في دنياها، والحلال والحرام، وعلم الله بما خفي وما ظهر، ومراقبة الملائكة لأعمال البشر، والدعوة للتّمسُّك بتقوى الله، وهذه كلُّها معان يكثر ترديد المسلمين لها، ومن ذلك قوله:

إنْ تَمُتْ أنفُسُ الأنام (فإنّ الـ
ـله يَبْقَى وصالحُ الأعمالِ)
كُلُّ ساعٍ سَعَى ليُدرِكَ شيئاً
سَوفَ يأتي بسَعيهِ ذا الجَلالِ
فَهُمُ بينَ فائزٍ نالَ خيْراً
وشَقيٍّ أصـــابَهُ بِنَكالِ

فَوُلاةِ (الحَرام) مَنْ يَعمَلُ السو
ءَ، عَدُوٌّ حَرْبٌ لأهْلِ (الحَلالِ)
إنْ مَنْ يَركَبِ الفَواحشَ سرّاً
حينَ يَخْلو بسوءةٍ، غيرُ خالِ
كيفَ يخلو وعِنْدَهُ (كاتباهُ)
شاهدَيْه، ورَبُّهُ ذو الجَلالِ
فاتَّقِ اللهَ ما اسْتَطَعْتَ وأَحْسِنْ
إنْ (تَقْوَى الإلهِ) خيرُ الخِلالِ[٧٨]

وكان النابغة هذا يتقن مداعبة أهواء حكّام بني أميّة، ومسايرة ميولهم، فهو يتجرأ على سبِّ عبد الله بن الزُّبير إرضاءً لبني مروان، ويغري عبد الملك بعزل أخيه عبد العزيز، وتولية ابنه الوليد بدلاً منه، يقول مخاطباً عبد الملك:

أَزَحْتَ عَنّا آلَ الزُّبَيْرِ، ولَو
كانُوا هُمُ المالكينَ ما صلحوا
لابْنُكَ أَوْلَى بِمُلْكِ والدِه
وعَمُّــه إنْ عَصَــاكَ مُطَّرَحُ
داوودُ عَدْلٌ فاحْكُمْ بِسيرَتِه
ثم ابنُ حَرْبٍ، فإنَّهم نَصَحوا[٧٩]

من أجمل شعر النابغة الشيباني وصفه للمطر في مقطوعة تسترعي الانتباه، فقد وصف وابلاً ثجّاجاً شديد الانصباب، أصاب دياراً فبرى بقوّة اندفاعه الأكام والرّوابي، وملأ بغدارنه القيعان، وكاد يصيب الآذان بالصّمم بشدّة انفجار رعوده، وأوشكت سيوله الجارفة أن تقتلع الصوُى والمعالم فتزيل ما بقي من آثار الأرض التي كانت تعرف بوساطتها، وتتميّز أرض عن أرض بوجودها:

وما يَزالُ عَلَيْها مُسْبِلٌ هَطِلٌ
مُستَأسِدٌ هَزِجٌ بالماءِ مُرْتَجِسُ[٨٠]
جَوْنٌ رُكامٌ سماكيٌّ لَهُ لَجَبٌ
كأنَّهُ ماكثٌ في الدّارِ مُحتَبَسُ[٨١]
يَفْري الإكامَ مَعَ القيعانِ وابِلُهُ
بِنَزْعِ جلدِ الحَصَى أَجَشُّ مُنْبَجِسُ[٨٢]
أَبْلَى مَعارِفَ أطلالٍ، وغَيَّرَها
فَكُلُّ آياتِها مَمْحُوَّةٌ طُمُسُ[٨٣]
نُؤْيٌ وسُفْعٌ وَمَشْجُوجٌ ومُلتَبِدٌ
كأنَّها كُتُبٌ عاديَّةٌ دُرُسُ[٨٤]
فالعِينُ فيها وخيطانُ النّعامِ بها
والعُونُ، أطْهارُها واللُّقَّحُ الشُّمُسُ[٨٥]

يعدُّ هذا المشهد أجمل ما في ديوانه من الناحية الفنيّة. ويكثر في ديوانه التّعبير عن آرائه السياسية، فقد مدح ثلاثة من أولاد عبد الملك ومدح أحد أحفاده، واقحم نفسه فأدخل أنفه فيما لا يعنيه: فنصح عبد الملك بإزاحة أخيه عبد العزيز عن ولاية العهد، وتولية ابنه الوليد، فأغضب عبد العزيز الذي عبّر عن غيظه بقوله «لقد دخل ابن النّصرانيّة نفسه مدخلاً ضيِّقاً».. ومدحه تقليدي عادي لا يجد فيه الدّارس جديداً، ولا يهزّ قارئه، فلا يجد مبنى مستحدثاً، ولا معنىً يجذب انتباهه لطرافته، أو غرابته، ولا صورة شعريّة مبتكرة تطرق الأسماع لأوّل مرّة.. فمن مدحه للوليد بن عبد الملك قوله:

خَليفَةُ اللهِ يُسْتَسقَى الغمامُ به
ما مَسَّ أثوابَهُ مِنْ غَدرَةٍ دَنَسُ

مَلْكاً هُماماً يُجيلُ الأمْرَ جائلهُ
إذا تَحيرَّ عندَ الخُطةِ الهَوِسُ
دانَتْ لَهُ عَرَبُ الآفاقِ خشيَتَهُ
والرومُ دانَتْ لهُ جَمعاءُ، والفُرُسُ
هَدَتْ أميّةُ سُبُلَ الحقّ تابعَها
إنَّ الأمُورَ على ذي الشكِّ تَلتَبِسُ[٨٦]

- الرابع: النابغة الحارثي، أو نابغة بني الدَّيَّان: واسمه يزيد بن ابان.. قال الآمدي: إنّه شاعر محسنٌ، وذكر له مقطوعة في الفخر القبلي مؤلَّفة من أحد عشر بيتاً، اخترنا منها:

إنْ تشتكي عَنَّا سُمَيّ فإنَّنا
يَسْمُو إلى قُحَمِ العُلا أدْنانا[٨٧]
وتَبيتُ جارَتُنا حَصاناً عَفَّةً
تُثني ويَأخُذُ حَقَّهُ مولانا[٨٨]
ونُحِقُّ حَقَّ شَريبنا في مائنا
حتى يَكونَ كأنَّهُ أسقانا
ونَقولُ إنْ طَرَقَ المُنُوبُ أصبحوا
لوُصاة والدنا الذي أوصانا[٨٩]
أنْ لا نَصُدَّ إذا الكُماةُ تَقَدَّمَتْ
حتى تَدورَ رَحاهُمُ ورَحانا[٩٠]
ونُبيحُ كلَّ حمًى قَبيلٍ عُنْوَةً
قَسراً، ونأبى أنْ يُباحَ حمانا
ويَعيشُ في أحْلامنا أشياعُنا
مُرْداً، وما وصَلَ الوُجوهَ لِحانا[٩١]
وإذا السيوفُ قَصُرْنَ بَلَّغَها لنا
حتى تَناوَلَ ما نُريدُ خُطانا
وإذا الجيادُ رأيْنَنا في مَجمَعٍ
أعظَمْنَنا، وزَحَلْنَ عن مَجرانا[٩٢]

- الخامس: النابغة الغنوي، وهو النابغة بن لأيِ بن مطيع.. وهو شاعرٌ فارسٌ، ويبدو انَّهُ شاعرٌ مقلٌ أو أنَّ شعره دخل في اشعار نظرائه من النَّوابغ ولم يبقوا له إلاّ بيتين قالهما يوم محجَّر[٩٣] لم ينافسه فيهما أحد وهما قوله:

وما لُمْتُ فُرْساني، ولكنْ تَرَتْهُمْ
عَصائبُ خَيْلٍ دارِعينَ وحُسَّرِ[٩٤]
فأتْبَعْتُهُمْ طَرْفي، وقد حال دونَهُم
أسودُ بني رَمَّانَ يا بُعْدَ مَنْظَرِ[٩٥]

السادس: النابغة اليربوعي: ويقال له :(النابغة الذبياني) وهو غير النابغة الذبياني الكبير (زياد بن معاوية) واسمه الحارث بن بكر اليربوعي، وهو في شرح القاموس (نابغة بني قَتَّال) من بني الناقة، وقد سمَّاه الآمدي في المؤتلف (النابغة الذبياني) وجعله من ذبيان قوم النابغة الأكبر الأوَّل (زياد بن معاوية) وقال الآمدي ايضاً: (واظنُّ شعره درس).[٩٦] ولم نجد له شعراً فيما بين أيدينا من المراجع.

- السابع: النابغة التَّغلبيّ: اسمه الحارث بن عدوان[٩٧] وقد روى له الآمدي الأبيات الثلاثة التالية:

هَجَرْتَ أُمامةَ هَجْراً طويلاً
وما كانَ هَجْرُكَ إلاّ جَميلا
على غَيْرِ بُغْضٍ ولا عن قِلًى
وإلاّ حَياءً، وإلاّ ذُهُولا
بَخلنا لبُخلِكِ - قد تَعلمينَ -
فكيفَ يَلومُ بَخيلٌ بَخيلا[٩٨]

واستشهد له ابن رشيق القيرواني في العمدة[٩٩] بالبيت الثالث السابق [بَخلنا لبُخلِكِ..] ثم عاد فعدَّه من السَّرقات

الشُعريَّة[١٠٠] والأبيات الثلاثة التي أوردناها للنابغة التغلبي ذكرها المرزباني في الموشَّح وعلَّق عليها تعليقاً يدلُّ على عدم إعجابه بمضمونها، وكأنَّهُ يريد أن يقول للشَّاعر: ليس هكَذا يقول المحبُّون، واتَّهمه بعدم الإخلاص في الحب[١٠١].

وذكر الدكتور عبد الكريم يعقوب[١٠٢] أنَّ الأب لويس شيخو اقحم في شعر النابغة الشيباني بيتين ذكرهما الجوهري وابن منظور في معجميهما[١٠٣] ونسباهما لمن سمَّياه (التَّغلبي) ويبدو أنَّ ابن منظور نقلهما عن الجوهري، ولا نملك ما نستطيع أن نثبتهما، أو ننفيهما عن النسبة للنابغة التغلبي والبيتان هما:

وقافيَة، كانَّ السُّمُ فيها
وليسَ سَليمُها أبداً بنامي[١٠٤]

صَرَفْتُ بها لسانَ القوم عنكُمْ
فَخَرْتُ للسَّنابِك والحَوامي[١٠٥]

- الثامن والأخير، النابغة العدواني: شاعر اموي عاصر جريراً والفرزدق، ونقل الآمدي[١٠٦] عن أبي اليقظان قوله [هو من بني وابش.. من قيس عيلان،وأنَّه هجا الفرزدقَ] فقال فيه:

نَبَغْتُ وأشْعاري لِقَيْسٍ دِعامَةٌ
وإنِّي الذي أفْري حرِ أمِّ الفرزدقِ(١٠٧)

وممَّا ينسب للنابغة العدواني في هجاء عنبسة بن يحيى بن يزيد بن العاص:

إذا ما جئتَ عَنْبَسةَ بنَ يَحْيَى
رَجَعتَ مُقلداً خُفَّيْ حُنَيْنْ

فما هُوَ بالمُؤمَّلِ منْ قُريش
ولا هوَ من بَني العاصي بزَيْنِ[١٠٨]

الهوامش

(١) المعجم الوسيط (نبغ).
(٢) ترتيب معجم العين للخليل الفراهيدي.
(٣) معجم أساس البلاغة للزمخشري.
(٤) القاموس المحيط (نبغ).
(٥) ضئيلة من الرقش: يعني حيَّة رقطاء .
(٦) ٢٩٣/٢٩٦.
(٧) ١٣٨/٢.
(٨) المؤتلف ٢٩٣.
(٩) السابق.
(١٠) المؤتلف ٢٩٤.
(١١) السابق.
(١٢) السابق ٢٩٥ .
(١٣) السابق.
(١٤) السابق ٢٦.
(١٥) السابق ٢٩٥.
(١٦) ترتيب معجم العين (نبغ) ولم يورد الخليل إلاَّ الشطر الثاني الذي فيه الشاهد والتتمَّة من أساس البلاغة (نبغ).
(١٧) طبقات ابن سلاَّم ٥٦. احتنك: استحكم رأيهن وأحكمته التَّجارب. أهتِرَ الرَّجل: -بالبناء للمجهول-: صار إلى الهَتَرِ: وهو سقطُ الكلام وبلغ أرذل العمر.
(١٨) تَلُمُّهُ: تصلحه وتجمع ما تشتَّت منه.
(١٩) الأغاني ٥/١١.
(٢٠) الإقواء: اختلاف حركة الرَّوي (القافية) في الشِّعر بين كسر وضمّ.
(٢١) انظر أغاني دار الصادر ٩/١١.
(٢٢) مغنٍّ مشهور في العصر العباسي.
(٢٣) النَّصيف: الخمار وهو غطاء الرأس.
(٢٤) مخضَّب: يريد بناناً أي أصابع مخضَّبة بالحنَّاء. رخص: ناعم. العنم: ثمر شجرة تُشبَّه به أنامل العذارى.
(٢٥) الصائغ: هو جدُّ النعمان لأمِّه. كان صائغاً بفدك وهي قرية بالحجاز بنواحي خيبر.

(٢٦) يرزا: من الرُّزء وهي المصيبة.
(٢٧) عقارب: لا يتلوها منٌّ.
(٢٨) غير أشايب: غير مخلوطة بغير الغساسنة.
(٢٩) في البيت أسلوب المدح بما يشبه الذم. فلول: أي مثلمة من كثرة الضَّرب بها.
(٣٠) إذا ما عدَّت المعلَّقات عشراً، وإن عدت سبعاً فالنابغة ليس من أصحابها.
(٣١) المزهر للسيوطي ٤٧٩/٢.
(٣٢) هُريقَ وأُريقَ: بمعنى صُبَّ. الأنصاب: حجارة كان أهل الجاهلية يذبحون لها القرابين. جسد: بريد الذبائح.
(٣٣) الفند: الكذب.
(٣٤) أبو قابوس: كنية النعمان. أوعد: هدَّد.
(٣٥) الشعر والشعراء ١٥٩/١. ربُّ القُبَّة: الملك النعمان. العَنْس: الناقة القوية. المشقَّر: شقة الناقة. الأنبّة: جمعُ قلّة لذباب. نجاء: سرعة.
(٣٦) أبيت اللعن: تحيّة لملوك الحيرة ومعناها: أنت مُنزّه عن السوء. أهتمُّ: يصيبني الهمّ. انصبُ: أتعب.
(٣٧) فرتنى: اسم امرأة. ذو حسى والفوارع وشطّا أريك: أسماء مواضع. التلاع: المرتفعات. دوافع: تدفع الماء.
(٣٨) وهو عبد الله بن قيس لدى ابن قتيبة في الشعر والشعراء، وهو حبّان بن عبد الله في أغاني الأصفهاني.
(٣٩) أغاني دار صادر٦/٥.
(٤٠) ديوانه /دار صادر/ تحقيق د. واضح الصمد وانظر ابن سلاّم ١٢٤/١.
(٤١) أي الثياب البالية.
(٤٢) العصب: برد يماني جيّد وغالي الثّمن.
(٤٣) الخزّ: الحرير وهو ثمينٌ أيضاً.
(٤٤) سمل: ثوب خلق شبه بالٍ.
(٤٥) خمار: غطاء للرأس. واف: ما قيمته درهم وربع.
(٤٦) الشعراء ٢٨٩/١.
(٤٧) الشعراء ٢٩٠/١ وابن سلاّم ١٢٤/٢.
(٤٨) معدم: فقير.
(٤٩) سوّيت: عدلت. حالك: شديد السواد.
(٥٠) عثمثم: جمل قوي شديد.
(٥١) صروف الالي: مصائب الزمان. المصمّم: على الأذى والضّرر.
(٥٢) الفيء: الغنائم.
(٥٣) النّعم/ الإبل والبقر والغنم وغلبت على الإبل.
(٥٤) جمع قلوص: وهي الفتيّة من النوق.
(٥٥) أوقر: ملأ.
(٥٦) غير مطحون أو غير معمول خبزاً.
(٥٧) أي أتعبه الحال.
(٥٨) شأنا العين: مجريا الدّمع فيها.
(٥٩) ضارع: ضاوي. ناحل الجسم. ضنى: مرض.
(٦٠) ليست: عايشت وعاصرت.
(٦١) ديوانه ٩٨. المستأس المستعاض (من استآس: إذا طلب العوض).
(٦٢) انظر الأغاني ١٣/٥. وشراب ألبان الأيائل يسبّب شبقاً جنسياً لشاربه.
(٦٣) الصني: شعب صغير يسيل منه الماء. صدّان: جبلان.
(٦٤) الأغاني ١٣/٥-١٤. الحصان: العفيفة.
(٦٥) عبارة يا آل عامر: دعوة من دعوات الجاهلية. فظنّه أبو موسى خروجاً (ثورة) ضدّ الدولة.
(٦٦) الأغاني ١١/٥.
(٦٧) تقمي: تزيد.
(٦٨) ابن عامر: رجلٌ قرشي مشهور لقبه النابغة في مجلس معاوية. المعضّب: المسلوب ماله.
(٦٩) في الديوان ص٢٧ الجراب-بالجيم- وفي الأغاني ٢٢/٥ بالحاء وكذلك الثانية (مُحَرّب) بالحاء المهملة. والحَرّاب: الرجل القادر على إغاظة عدوّه.
(٧٠) الأغاني ١٢/٧.
(٧١) انظر شعراء النصرانية بعد الإسلام ص١٣٧.
(٧٢) تاريخ الأدب العربي ١٣٥/١
(٧٣) العصر الإسلامي ٢٣٩.
(٧٤) انظر مقدمة ديوانه صنعة الدكتور عبد الكريم يعقوب ص١٤.
(٧٥) في الديوان ٢٢٢ (فهو يتلو الإنجيل.. قلبه قفح) أي وجع.
(٧٦) الكرح والأكيراح: بيوت صغار بأرض الكوفة يسكنها الرّهبان، يقال لواحدها كرح. وهو موضع كثير البساتين والرّياض بظاهر الكوفة.
(٧٧) ديوانه ١٧.
(٧٨) ديوانه ١٥١/١٥٠ دمشق ط وزارة الثقافة السورية/

تحقيق د. عبد الكريم يعقوب

(٧٩) ديوانه ٢٢٤/٢٢٠ داوود: النبي داوود (يشير إلى قوله تعالى: «وَوَرِثَ سُلَيمانُ داوودَ» سورة النمل الآية ١٦. وابن حرب هو معاوية وهو أوّل من ورّث الخلافة.

(٨٠) الضمير في (عليها) يعود إلى دمنة الدار في بيت سابق. مسبل: مستمرّ. مستاسد: قوي شديد. هزج: له صوت. مرجّس: ذو رعد.

(٨١) جون: أسود. ركام: متراكم. سماكيّ: من نوء السّماكين وهما نجمان في السّماء. له لجب: له صوت وصخب. منحبس: متجمّع لا يجري.

(٨٢) يفري: يفتّت. يبري. الإكام: المرتفعات. القيعان: الأرض المنخفضة. الوابل: ما كان قوياً من المطر. أجشّ: صوته غليظ. منبجس: منفجر بقوة.

(٨٣) أبلى: محا. أياتها: معالمها. طمس: مطموسة. ممحوّة.

(٨٤) النؤي: حاجز للماء يحيط بالخيمة. السفع: أحجار القدر (الأثافي) المشجوج: الوتد. الملتبد: الرّماد الذي تخلّفه النار فيتلبّد بعضه فوق بعض. كلُّ ذلك كأنّه كتب ممحيّة دارسة من عهد عاد.

(٨٥) العين: جمع عيناء وهي البقرة الوحشية الواسعة العين. خيطان النّعام: جماعاته الواحد خيط وخيطة. العون جمع عوان وهي التي ولدت. الأطهار: التي لم تلقح ولم تلد بعد. اللقّح: جمع لاقح وهي التي ضربها الفحل. الشّمس: جمع شموس. وهي المتمردة على الفحل ومن عادة اللاقح أن تبتعد عن الفحل.

(٨٦) ديوانه ٨٧/٨٦.

(٨٧) في نهج البلاغة لابن أبي الحديد ٧٥/٢ ط مؤسسة الأعلمي ذات خمسة المجلّدات (إن تسألي. فإنه) قُحَم: هكذا وضبطت بضم القاف وفتح الحاء المهملة. وربّما تكون تحريف (قُحَم).

(٨٨) في نهج البلاغة (ترضى بدل تثني)

(٨٩) طُرق: حضر ليلاً. المثوّب: الصّارخ المنادي (الملوّح بثوبه يطلب النّجدة).. ورواية الشّطر الأوّل في نهج البلاغة (ونقوم إنْ طَرَقَ المنون بسحرةٍ).

(٩٠) الكماة: الأبطال المدجّجون بالسلاح. رحاهم رَحى الحَرب. ورواية الشطر الأوّل في نهج البلاغة (ألا نفرُّ الكتيبة أقبلت).

(٩١) والبيت سقيم البناء ورواية الشطر الأول في نهج البلاغة (وتعيش في أحلامنا أشياخنا).

(٩٢) المؤتلف والمختلف ٢٩٤ والمقطوعة كما نرى ركيكة الأسلوب. ضعيفة البناء. ظاهرة التكلُّف. كما أنّ معانيها مبتذلة سطحيّة وكأن ناظمها غرٌّ مبتدئ في مجال صناعة الشعر وبنائه.

(٩٣) ضبط في المؤتلف (محجر) بفتح الميم وسكون الحاء لكنّ ياقوتاً ضبطه بضمّ الميم وفتح الحاء وتشديد الجيم وهو جبل ببلاد طيّئ.

(٩٤) ثرتهم: من (ثرا) تقول: ثرا بنو فلان بني فلان: إذا كانوا أكثر منهم مالاً أي كاثروهم.

(٩٥) المؤتلف ٢٩٥.

(٩٦) المؤتلف ٢٩٥.

(٩٧) في الموشح للمرزباني ٢٥٣/٢٥٢ الحارث بن غزوان.

(٩٨) المؤتلف ٢٩٦.

(٩٩) في باب طرد الجبال

(١٠٠) انظر العمدة ١٨٩/٢.

(١٠١) انظر الموشح ٢٥٣/٢٥٢.

(١٠٢) في مقدمة ديوان النابغة الشيباني ٣٢/٣١.

(١٠٣) الصحاح ولسان العرب.

(١٠٤) الناصي: الناجي.

(١٠٥) السنابك: جمع سنبك: وهو طرف حافر الفرس. الحوامي: الأنوف: من قولهم أنف حميّ.

(١٠٦) المؤتلف ٢٩٥.

(١٠٧) السابق.

(١٠٨) السابق والصفحة ذاتها.

* * *

شهاب الدين السهروردي صاحب مدرسة إشراقية فريدة

محمد عيد الخربوطلي(*)



مقدمة:

إن بزوغ نجم كالسهروردي في التاريخ نادر جداً، ولكنه ذهب ضحية الحسد والتعصب المقيت، فكثير مثله لقوا حتفهم جراء الفكر الظلامي، فكم من كتب أُحرقت أمام مبدعيها نتيجة لهذا التعصب الممقوت، وكم عالم مفكر سجن وعذب وقتل نتيجة ذلك، وذنبه أنه مبدع ومفكر ولم يساير أهل علم زمانه، وقد حل به ما حلّ بابن رُشد وابن حزم وكثير مثلهم، إنهم يَعدمون الفكرَ الحر في كل عصر وزمان.

(*) باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما

وسأتناول واحد من هؤلاء الرموز الذين كانوا ضحية هذا التعصب المقيت، إنه شهاب الدين السهروردي، فمن هو..؟ ولماذا قتل..؟ ومن قتله..؟

إنه شيخ الإشراق الذي مات شاباً، صاحب المؤلفات التي كتبها وهو في الثلاثين من عمره، هذه المؤلفات التي ما زالت تشغل بال العلماء الدارسين من العرب والمستشرقين، الذي تحسر كثيراً وهو يبحث عن إنسان يشاركه الحكمة فلم يجد، فقال: «هاهو ذا سني قد بلغ إلى قريب من ثلاثين سنة، وأكثر عمري في الأسفار والاستخبار والتفحص عن مشارك مطلع على العلوم، ولم أجد من عنده خبر عن العلوم الشريفة، ولا من يؤمن بها».

ولادته ونشأته في طلبه للعلم:

ولد أبو الفتوح يحيى بن حبش، الملقب بشهاب الدين السهر وردي بقرية فارسية جبلية قرب زنجان تدعى سُهْرَوَرْدْ في بداية النصف الثاني من القرن السادس الهجري، ويرتحل من بلدته إلى مراغة ليتعلم الحكمة وأصول الفقه على يد مجد الدين الجيلي، ثم رحل إلى أصفهان ودرس المنطق على يد ظهير الدين الفارسي، ثم رحل إلى ماردين فأخذ علوم اللغة والفلسفة من فخر الدين الماردين، وبعد أن أخذ كل هذه العلوم واكتملت عدته صحب الصوفية، واشتغل بالرياضيات الروحية والخلوات كعادة الصوفية ولما خرج من خلوته ولم يتجاوز العشرين إلا بسنوات قليلة، فأحب أن يسيح في الأرض متأملاً مستغرقاً محاولاً الارتقاء إلى نبع الأنوار العلوية حيث كان دائماً طموحاً وخاصة أنه كان ذا همة عالية ندرت أن توجد عند غيره.

وفي سياحته مر على بلاد كثيرة مثل ميافارقين وديار بكر لكن آخر بلد أقام فيه هو حلب حيث قتل فيها.

فلسفة السهروردي في الثياب:

وفي كل رحلاته كان يلبس زي الدراويش، لا يلتفت إلى متاع الدنيا أبداً، وكان له فلسفة خاصة في الثياب، يقول أحد فقهاء قزوين: «إنه نزل برباط صوفي بأرض الروم شتاء، فسمعته يقرأ القرآن، فقلت للخادم: لا يدخل عليه أحد لكنه إذا الشمس يخرج ويصعد السطح فأبصره، قال الفقيه: انتظرته ولما خرج وصعد السطح قمت وسلمت عليه، وعرفته أني قصدت زيارته، وسألته أن يجلس معي ساعة، فطوى مصلاه وجلس فجعلت أحدثه ولكنه في عالم آخر، فقلت له: لو لبست شيئاً غير هذا اللباد، فقال: يتوسّخ! فقلت: تغسله، فقال السهروردي: ما حييت لغسل الثياب، لي شغل أهم من ذلك..!»

مؤلفاته:

ترك السهروردي العديد من المؤلفات الرائعة، بالعربية والفارسية قاربت الخمسين فقد كتب بالعربية: حكمة الإشراق، التلويحات، المقاومات، الألواح العمادية، الواردات، الغربة الغريبة، كلمات ذوقية ونكات شوقية.

وكتب فارسية: لغات موران (لغة النحل)، صفير سيمُرْغ (صفير العنقاء)، أوزبر جبرائيل (أصوات أجنحة جبرائيل).

وبعض مؤلفاته كتبها بالعربية ثم أعاد كتابتها بالفارسية مثل هياكل النورة، وقد بلغت مؤلفاته قدراً من الرمزية الساحرة في ألفاظها ودلالتها، ومازالت تشغل بال الدارسين وتلهب خيال الصوفية.

السهروردي والتصوف:

انطلق منهجه في التصوف من السَوْرة الروحية الهائلة التي فجّرها الحلاج وانفجر بها، وذلك ما دعا المستشرق هنري كوربان أفضل متخصص في دراساته حول السهر وردي إلى القول: «لقد بدأ السهروردي حياته الروحية بنفحة من شعر الحلاج في التوحد، وقضى عمره يوقع عليها متنوع الألحان، وتلك النغمة هي: لأنوار نور النور في الخلق أنوار- وللسرّ في سر المُسرّين أسرارُ لقد غاص دارسو السهر وردي في مؤلفاته، لبحث مذهبه الصوفي، لكنهم لم يفحصوا في شعره الصوفي، ومعظم ما كتب عنه يكاد يخلو تماماً من ذكر ما ترنم به من أشعار، وقد صدر كتاب في ذكراه المئوية الثامنة جمع فيه مقالات ودراسات عنه، هذا الكتاب لم يذكر فيه بيت واحد من الشعر للسهروردي، فعرف فيه السهروردي في مجال البحث دون الشعر، ولكن الدكتور يوسف زيدان دخل لفكره من باب أشعاره، ليتذوق أدبه وليتعرف على فكره في وقت واحد قال: يقول شهاب الدين السهروردي:

لأنوار نور الله في القلب أسرارُ
وللسرِّ في سرِّ المحبين أسرارُ
ولما حضرنا للسرور بمجلسٍ
وحفَّ بنا من عالم الغيب إسرارُ
ودارت علينا للمعارف قهوةٌ
يطوف بها من جوهر العقل خمّارُ
فلمّا شربناها بأفواه فهمنا
أضـاء لنـا منها شموسٌ وأقمارُ
وخاطبنا في سُكرنا عند صحونا
قديمٌ عليمٌ دائـمُ العفـوِ جبارُ
وكاشفنا حتى رأيناهُ جهرة
بأبصار صدقٍ لا تُـواريه أستارُ
فغبنا به عنّا ونلنا مرادنا
ولم تبق فينا بعـدَ ذلك آثـارُ
سجدنا سجوداً حين قال تمتعوا
برؤيتنا إنـــيَ أنا لكمُ جـــارُ

يقول زيدان: في هذه الأبيات ينطلق مما سبق مما انتهى إليه الحلاج، وراح يستكمل مذهب النور الصوفي أو ما عرف باسم الإشراق، فيحدثنا عن حضور الأنوار في قلبه عند ارتقائه إلى عالم الحضرة الإلهية، وشربه من خمر المعارف الأزلية، ففي هذا المقام أضاءت في قلبه شموس وأقمار، وفي هذا المقام تكشفت الأنوار الربانية الباهرة في بصيرة الصدق حتى بدت دون احتجاب خلف المحسوسات أو الإشارة في الأبيات وفي هذا المقام كانت غيبة الصوفي عن ذاته، واضمحلال كيانه الإنساني مع سطوة نور التجلي الإلهي، وإلى تلك الأخيرة أشار السهروردي في أبيات أخرى فقال حيث أفاق من غيبته واضمحلاله:

أفنيتُ بُعدكمُ، هل عندكم خبرُ
طرفي ودمعي، فلا عينٌ ولا أثرُ

قد كنتُ أحذر أن أشقى بفرقتكم
فقد شقيتُ بها لم ينفع الحذر
المرءُ في كل يومٍ يرتجي غدَه
ودون ذلك، مخبوءٌ له قدَرُ
القلبُ يأملُ والآمالُ كاذبةٌ
والنفسُ تلهو وفي الأيام معتبرُ

يتحسر هنا على إفاقته من سكر أنوار التجلي، ويهفو قلبه إلى الانفجار في بحر النور، ويحكي شقوته مع أيام الاحتجاب التي كان القدر يخبئها له، ولا تنفع مع هذا القدر أمنيات قلب العاشق، يفسح بالصبح النوراني وبالإشراق الرباني، قائلاً:

وكل صبحٍ وكل إشراقٍ
ابكي عليكم بدمعِ مُشتاق
قد لسعت حيةُ الهوى كبدي
فلا طبيبٌ لها، ولا راق
غير الحبيب الذي شُغِفْتُ به
فإنه رُقيتـــي وترياقـــي

ويبقى الشوق يدفعه، فيشير إلى العروج لعالم الأنوار بلفظ السفر داعياً نفسه إلى عدم التعلق بزخرف المحسوس، متضجراً من صحبة الأغيار والإقامة في الصحارى، بينما الطريق إلى جنة الأنوار يدعوه، فيقول:

أقولُ لجارتي والدمعُ جاري
ولي عزمُ الرحيل عن الديار
ذريني أن أسيرَ ولا تنوحي
فإن الشهب أشرفها السواري
واني في الظلام رأيتُ ضوءاً
كـأن الليــلَ زُيِّنَ بالنهـار
إلى كم أجعلُ الحيَّات صحبي
إلى كم أجعلُ التنين جاري
وكم أرض الإقامة في فلاةٍ
وفوق الفرقدين رأيت داري
ويأتيني من الضعفاء بَرْقٌ
يذكرني بها قرب المزار

مذهبه الإشراقي في تقسيمه للأنوار الواردة:

بعد هذه المقدمات الشوقية والترنيمات العشيقة، يدخل بنا السهروردي إلى لب مذهبه الإشراقي الذي يبدأ من اعتبار الله (نور الأنوار) واعتبار ما سواه (مراتب نورانية) أما المادة الكثيفة المحيطة بنا من (الجهات الظلمانية).. من هذا التقسيم تبدأ الإشراقية عند السهروردي في تفصيل مراتب الأنوار. فتذكر أول الأمر الأنوار المجردة وهي على نوعين، أنوار قاهرة عرضية بها تتم الإشراقات وتكون المشاهدات في بصيرة المتصوف. وفي كتابه (حكمة الإشراق) يعدد لنا تلك الأنوار التي تشرق على السالكين، إخوان التجريد، ويذكر صفة كل رتبة نورانية، فيقول:

وإخوان التجريد تشرق عليهم أنوار لها أصناف: نورٌ بارق أعظم منه وأشبه منه بالبرق، إلا انه هائل، وربما يسمع معه صوت كصوت رعد او دوي في الدماغ، نورٌ وارد لذيذ يشبه وروده ورود ماء حار على الرأس، نور ثابت زماناً طويلاً شديد القهر يصحبه خدر في الدماغ، نور لذيذ جداً لا يشبه البرق بل تصحبه بهجةٌ لطيفة حلوة، يتحرك بقوة المحبة، نورٌ محرق يتحرك القوى القريبة، وقد يحصل من سماع طبول

وأبواق وأمور هائلة، نور لامع من خطفة عظيمة يُظهر مشاهدة وإبصاراً أظهر من الشمس في لذة مفرقة، نور براق لذيذ جداً يتخيل كأنه متعلق بشعر الرأس زماناً طويلاً، نور سانح في قبضة متلألئة تتراءى كأنها متمكنة في الدماغ، نور يشرق من النفس على جميع الروح النفساني، فيظهر كأنه تدرّع بالبدن، نورٌ سانح يسلب النفس، فيشاهد تجردها من الجهات وإن لم يكن لصاحبها علم قبل ذلك، نور يتخيل معه ثقلُ لا يكاد يطاق، نور معه قوة تحرك البدن حتى يكاد يقطع مفاصله.

والمتأمل في كلام السهروردي يجده يصف النور كان له جسماً، مع أنه لم يقرأ نظرية اينشتين. المهم أن له مذهباً إشراقياً خاصاً به جمع فيه بين التصوف والفلسفة والثقافات الفارسية القديمة، وهذا ما ناقشه الدكتور محمد علي أبو ريان في بحثه لأصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي.

السهروردي يعارض ابن سينا:

عارض السهروردي قصيدة ابن سينا العينية المشهورة في النفس التي مطلعها:

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاءُ ذاتُ تعزُّزٍ وتمنع
محجوبةً عن كل مقلة عارف
وهي التي سفرت ولم تتبرقع

فقد قلل من أهمية ابن سينا كفيلسوف، فقيمة ابن سينا وروعة عبقريته في الطب لا الفلسفة، ولم يعده ضمن الإشراقيين والحكماء المتألهين، فقال: لو كان ابن سينا إشراقياً، لتضوع ريحُ الإشراقية عليه، يشير بذلك إلى تردد ابن سينا بين مذاهب أفلاطون وأرسطو وعدم تمكنه من السلوك الصوفي والرياضيات الروحية، وعارض قصيدته فقال عن النفس الإنسانية:

خلعت هياكلها بجرعاء الحمى
وصَبت لمغناها القديم تَشَوُّقاً
محبوبةُ سفرت وأسفر صُبْحُها
وتجرّدت عما أجدَّ وأخلقا
وتلفتت نحو الديار فشاهدت
ربعا عفت أطلاله فتمزقا
وغدت تردد في الفضاء حنينها
فتروم مرتفعا زلوقَ المرتقى
فكأنها أضوت إضاءةَ بارق
ثم انطوى فكأنه. ما أبرقا
وقفت تسائله فردَّ جوابها
رجعُ الصدى، أن لا سبيل إلى اللقا
فبكت بعين الحال معهد عهدها
أسفاً على شمل مضى وتفرّقا

وهو يعبر في هذه الأبيات عن قلق النفس الإنسانية المسجونة في البدن والحياة الدنيوية، تعاني شجون المسجون وتترقب لحظة الرجوع إلى الأصل، ذلك الرجوع الذي لا يكون إلا بالموت، وهنا نسأل كيف مات السهروردي..؟؟

مؤامرة قتل السهروردي:

وفي عام ٥٧٩هـ نزل السهروردي في حلب، وأقام في المدرسة الحلاوية، وتناقش مع الفقهاء بلباسه المعروف عنه ولم يعرفه أحد، ولكن عندما تفوق عليهم وتميز بقوة حجته أثناء النقاش أخرج أحد الشيوخ في المدرسة ثوباً

وأرسله مع ابنه وقال له: اذهب إلى هذا الفقير وقل له: والدي يسلم عليك ويقول لك أنت رجل فقيه فلتحضر الدرس بين الفقهاء وقد سير لك والدي شيئاً تلبسه إذا حضرت، فلما قال ابنه هذا للشيخ ابتسم السهروردي وأخرج له فصاً من الأحجار الكريمة، وطلب منه أن يذهب إلى سوق الجواهرية ليعرف ثمنه، فذهب الصبي وعرض الفص، وتصادف ان كان الملك الظاهر هناك فأوصله إلى ثلاثين ألف درهم، ثم عاد الصبي وأبلغ الأمر، فأخذ الفص ودقه بحجر حتى جعله تراباً لا يصلح لشيء، ثم ناوله الثياب التي احضرها وقال له: (لو اردنا الملبوس ما غلبنا) ويتابع ابن أبي أصيبعة رواية ما حدث فيقول: رجع الصبي إلى والده افتخار الدين بالملابس وحكى له ما حدث، فبقي افتخار الدين حائراً في امر هذا الوافد على المدرسة التي يشرف عليها، وسأل الملك الظاهر عن الفص ليشتريه فأخبروه ان الصبي عاد به إلى المدرسة الجلاوية، فجاء السلطان إلى المدرسة وبعد حديثه مع افتخار الدين قال: إن صدق حدسي فهذا شهاب الدين السهروردي.

هل يستطيع الله أن يرسل نبياً بعد محمد؟

هذا سؤال خطير يعرف في علم المنطق باسم (قياس الإحراج) ولا توجد له إلا الإجابات القاتلة، فإذا قال إن الله يمكن أن يرسل نبياً بعد محمد (صلى الله عليه وسلم)، فهذا كفر لأنه آخر الأنبياء وخاتمهم، وإذا قال إن الله لا يستطيع ذلك، فهذا أيضاً كفر، لأنه يحدّ من قدرة الله تعالى ويعني عجزه عن الإتيان بشيء ما، لكن السهروردي ردّ بذكاء شديد فقال: «ليس لقدرته حد..!».

ومع ذلك استنتج الفقهاء من إجابته أن السهروردي يعتقد بإمكان إرسال نبي بعد خاتم الأنبياء، وهذا خروج عن دين الإسلام، لكن المؤامرة عليه ازدادت، يقول المؤرخون: ازداد تشنيع الفقهاء عليه، وكتبوا محاضر بكفره، وأرسلوها إلى دمشق حيث صلاح الدين الأيوبي، ومما قالوه: إن بقي الرجل فإنه سيفسد اعتقاد الملك الظاهر، وكذلك إذا أُطلق فإنه يفسد أي ناحية كان بها من البلاد، وزادوا عليه أشياء أخرى كثيرة مما يوقعه، فأرسل صلاح الدين إلى ولده الملك الظاهر بحلب كتاباً في حقه بخط القاضي الفاضل يقول فيه: إن هذا الشاب السهروردي لا بد من قتله، ولا سبيل ان يطلق ولا يبقى بوجه من الوجوه.

كيف قتل؟

ولما بلغ ذلك السهروردي أيقن أنه مقتول، ولا سبيل لإطلاقه، أو بقائه بوجه من الوجوه، فاختار أن يترك في مكان وحيداً دون طعام أو شراب إلى أن يلقى وجه ربه، فأجيب طلبه.

ويقال: إنه قتل خنقاً بوتر.

وقيل: إنما قتل بالسيف.

وجاء: أنه وضع في مكان من القلعة وأحرق.

آخر ما قاله:

آخر ما قاله الشهيد السهروردي عند وفاته وهو يجود بروحه ما أثبته ابن أبي أصيبعة أبيات من الشعر وهي:

قل لأصحابي رأوني ميتاً

فبكوني إذ رأوني حَزنا

لا تظنوني باني ميتٌ
ليس ذا الميت والله أنا
أنا عصفورٌ وهذا قفصي
طرت عنه فتخلَّى رهنا
وأنا اليوم أناجي مَلأً
وأرى الله عياناً بهنا
فاخلعوا الأنفس عن أجسادها
لترَوْن الحق حقاً بينا
لا ترعكم سكرة الموت فما
هي إلا انتقالٌ من هُنا
عنصرُ الأرواح فينا واحد
وكذا الأجسامُ جسمٌ عمَّنا
ما أرى نفسي إلا أنتمُ
واعتقادي أنكم أنتم أنا
فمتى ما كانَ خيراً فلنا
ومتى ما كان شراً فبنا
فارحموني تَرحموا أنفسكم
وأعلموا أنكمُ في إثرنا
مَن رآني فليقوِ نفسه
إنما الدنيا على قَرْنِ الفنا
وعليكم من كلامي جملة
فسلام الله مَدْحٌ وثنا

وهكذا انتهت حياة السهروردي وهو في السادسة والثلاثين من عمره، بعدما ترك حوالي خمسين كتاباً ومدرسة إشراقية قل نظيرها، لقد قضى نحبه على يد فقهاء حاسدين يدعون المعرفة وهم بعيدون عنها كل البعد، وقد استطاعوا ببلاغاتهم أن يقنعوا صلاح الدين بقتله خوفاً على مناصبهم، كما يكرر في كل عصر وفي كل زمان وإن اختلفت الوسائل والمفاهيم.

المصادر

١- معجم الأدباء -ياقوت الحموي.
٢- وفيات الأعيان- ابن خلكان.
٣- شخصيات قلقة في الإسلام- عبد الرحمن بدوي.
٤- السهروردي- د.محمد جبر.
٥- شهاب الدين السهروردي- د.يوسف زيدان.



توازن النمو الحضري العربي واختلاله

من التحضر إلى الترييف

د. حسن جبران(*)

المنطقة العربية من أقدم المناطق التي عرفت الحياة المدنية في العالم، فسورية كما يرى أندريه بارو مهد الحضارات ودمشق أقدم مدينة في التاريخ. وهناك حواضر عربية أخرى شكلت محطات هامة في تاريخ البشرية، كسبا وسامراء وبابل والقدس وصور وأنطاكية والإسكندرية وحران، والمدن الثلاث الأخيرة كانت مراكز إشعاع الحضارة الهيلينية عندما غزا الاسكندر الشرق.

(*) باحثة اجتماعي واستشاري تنمية محلية (سورية).

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

وإذ ما تقدم التاريخ وسطع نور الإسلام، تحولت يثرب إلى مدينة عامرة (عمرانياً وتنظيمياً وثقافياً) وعاصمة دولة الإسلام، الذي جعل التحضر والتمدن جل اهتمامه ومحور رسالته.

حيث شرع محمد (ص) فور بناء دولته إلى تحويل يثرب (القبيلة والقرية) إلى مدينة منورة، تصهر القبيلة والأعراق بنظام دولة الإسلام وتستبدل عصبية القبلية بمواطنته[1].

وتشدد الإسلام بالتأكيد على التمدن والتحضر، إلى مستوى أن أفتى بقتل المرتد من المدينة إلى القبيلة، فساوى بين المرتد عن الإسلام والمرتد عن التمدن، بحيث أصبح الإسلام=التمدن والتحضر. فلا إسلام ولا حضارة في ظل واقع قبلي مرتحل[2].

وكذلك يرى Benet أن الإسلام دين تمدن، وله دور فعال في إعادة بناء التمدين الذي نراه متمثلاً في المدن الإسلامية الأولى، وفي تحديد علاقة الإسلام بالمدينة وحرصه على إحيائها وتعزيز مكانتها[3].

كما قارن Lombard بين التمدن الإسلامي، والتمدن الآخر السابق عليه، فوصل إلى أن الإسلام له الريادة في ذلك، فهو بامتياز دين التمدن والاهتمام بالمدن، فما أضافه الإسلام إلى المدينة من تنظيم ومؤسسات يجعل التحضر والحضارة ماهيته وهويته[4].

ويُفسر اهتمام الإسلام بالتمدن ووعائه المادي «المدنية» بوعيه لأهميتها في بناء الدولة والمجتمع ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، والتأكيد على ضرورتها كمرحلة متطورة عن البداوة والقرية.

ويفسر ذلك الاهتمام أيضاً. بأن المنطقة العربية تحمل إرثاً مدنياً عميقاً، حاول الإسلام إحياءه واستكماله وإسباغه بروح الإسلام في أكثر من موقع.

ومن يثرب إلى دمشق انتقلت عاصمة الدولة الإسلامية لتكون أجمل المدن وأكثرها ثقلاً في تلك الفترة. ثم إلى البصرة فالكوفة وبغداد، والتي يعتقد أن الأخيرة كانت لفترة هارون الرشيد أكبر مدن العالم سكاناً وأكثرها حضارة وازدهاراً. «ويكفي أن نشير أيضاً إلى ما وصلت إليه القاهرة، في عصر المماليك حيث أصبحت أكبر مدينة في العالم، آنئذ بعدما نجحت سياسة المماليك في استغلال التجارة العابرة في أراضيهم»[5].

والمدينة الإسلامية وإن ولدت في يثرب وتوالدت في مختلف أرجاء الدولة الإسلامية فإنها قد تعززت في المشرق العربي، ولا سيما في بلاد الشام، مما جعل الشرق الأدنى أكثر البلاد تمدناً مع بداية القرن التاسع عشر، «ففي عام ١٨٠٠ كان الشرق الأدنى أكثر تقدماً من مصر وشمال إفريقيا، ومن فرنسا والولايات المتحدة. وكان أكثر من ٢٠٪ من سكان سورية يسكنون مدناً تضم أكثر من ١٠آلاف نسمة»[6].

ويرى الجابري أن النزوع نحو المدن والتحضر هو أحد المحركات التي كانت تحرك التجربة الإسلامية منذ أن بدأت كطموح لبناء المستقبل

ويتمثل ذلك «فيما عرفته التجربة الإسلامية من نزوع نحو التحضر والتمدين، أي الانتقال بالمجتمع من البداوة إلى الحضارة، من مجتمع العشيرة والقبيلة إلى مجتمع المدينة.

لقد كانت يثرب قرية صغيرة، تقطنها قبيلتان عربيتان وبعض اليهود، فلما صارت مركزاً للإسلام، أصبحت تدعى «المدينة». ومع انتشار الدولة العربية الإسلامية وحدت الأمصار حسب تعبير المؤرخين القدامى، فشيدت الكوفة والبصرة، وعمرت دمشق وأنشئت الفسطاط «القاهرة» بمصر، والقيروان بأفريقية، ثم توالت العواصم الحضرية الكبرى من بغداد إلى القاهرة إلى فاس، فضلاً عن الحواضر التي استعجمت شرقاً كبخارى والري وأصبهان، أو التي استغربت غرباً كاشبيلية وقرطبة وغرناطة.

هكذا إذا ما استقرأنا التاريخ العربي الإسلامي سنجد أن جميع الانطلاقات الكبرى التي عرفتها - سواء في المشرق أو المغرب، كانت تتسم بنزوع نحو المدينة، أو بتعبير ابن خلدون- الانتقال من خشونة البداوة إلى رقة الحضارة»[٧].

أما الاتجاه الآخر الذي عرفته المنطقة العربية، أي الانتقال من رقة الحضارة إلى خشونة البداوة، فقد كان القاصمة التي قصمت ظهر الحضارة العربية، حيث تحولت حضارة الأمة الإسلامية من محاربة العصبية إلى التمسك بها ومن التمدن إلى البداوة، تلك هي الردة التي ساوى الإسلام بها بالمرتد عن دينه فمحاربة عواملها.

وباستقرائنا الآخر لجميع التراجعات التي عرفها التاريخ العربي والإسلامي نرى «أنها كانت مقرونة بهجمات البدو واكتساحهم المدن، والمثال البارز المشؤوم الذكر في هذا الصدد، هو هجوم التتر وتخريبهم بغداد، ثم اكتساح قبائل آل عثمان البدوية الوطن العربي بأجمعه تقريباً (...) مما كانت نتيجة توقف النزوع نحو المدن والتحضر، بل التراجع نحو البداوة، ومن ثم تكريسها في جميع الميادين الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية حتى أصبح الطابع المميز لعصر الانحطاط في الحضارة العربية»[٨].

وحتى الاستعمار الأوروبي الحديث، ممثلاً بغزو المدنية الأوروبية وتقنياتها للمنطقة العربية، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، يأتي في سياق اكتساح المدينة العربية بروح العصبية وثقافة القرية، حيث حطم الاستعمار الأوروبي النظام التقليدي المتسق مع الحياة التقليدية العربية في الريف والمدينة، دون أن يعزز بديلاً يقود الانتقال التدريجي والمتكامل على غرار التجربة الأوروبية، مما أفسح المجال لطوفان الريفيين نحو المدن مزودين بثقافتهم التقليدية وانتماءاتهم العصبوية.

إنها عملية تحضير وتمدين ورسملة وتحديث للمجتمع العربي وربطه بالسياق العالمي، كما يراها البعض، مع اختلاف القيادة التاريخية وماهية المجتمع ودور المؤسسات الحديثة، فالريفيون القادمون من القرى والريفيون الذين يسكنون المدن ووصلوا السلطة

من باب المدينة، ومن خلفهم ملايين المهاجرين الريفيين المزودين بانتماءاتهم وعصبوياتهم وثقافاتهم، كانوا بديلاً للبرجوازية الصناعية التي قادت النهضة والعملية التاريخية[9].

لذا فقد تداخل في بناء المدينة العربية وثقافاتها أنماط سابقة عليها تعايشت جنباً إلى جنب مع الأنماط الحضرية عمرانياً وثقافياً. فتعددت فيها الولاءات والتكتلات داخل مؤسساتها الحديثة التي لا يختلف مضمونها عن العصبويات التقليدية في النهاية.

لقد كان الاستعمار الأوروبي وما نجم عنه، من أكبر التراجعات التي أصابت النزوع نحو التحضر وأفقدته محتواه في آن معاً، فأصبحت المراكز الحضرية في المنطقة العربية أشبه بقرية كبيرة.

التوازن الديمغرافي الريفي - الحضري:

إن نمو المدينة العربية والعمق التاريخي لتمدن الحياة في المنطقة العربية، ومن ثم علاقة المدينة بالريف من حولها، كان يتم وفق معادلة متوازنة ومستقرة، يطلق عليها: «التوازن التقليدي».

فنمو المدينة العربية القديمة كان نمواً عادياً وغير مفاجئ متوازناً مع نمو الريف الداعم لها، ومع الزيادة الناتجة عن النمو الطبيعي لسكان المدينة العربية أو الهجرة إليها، وفق معادلات طبيعية متدرجة، تستوعب بمساكن جديدة داخل الإطار التنظيمي لها، أو بالنمو خارجها على شكل أحياء أو «أرباط» جديدة بحيث تمتلك المدينة القدرة على استيعابها- باستثناء بعض الحالات النادرة لنمو المدينة- إما نتيجة المشاركة في الفتوحات، أو نتيجة الهجرة المفاجئة نحو الرخاء العمراني[10].

«فنمو بغداد في أوج العصر العباسي، لم يكن أساساً على حساب الريف، وإنما على حساب مدن أخرى مثل دمشق وحلب والموصل، ومدن الجزيرة في ذلك الوقت(...) حيث تمركزت في العاصمة معظم النشاطات واستقطبت العناصر الفاعلة في باقي المدن إليها.

كما أن نمو المدينة العربية في عصور الازدهار، كان يتطلب وجود قاعدة سكانية ريفية كبيرة ومستقرة لإنتاج ما تحتاجه هذه المدن من الغذاء. ففي نظام اقتصادي تقليدي لم تكن تكنولوجيا الزراعة تسمح بأن ينتج الفلاح إلا ما يكفيه ويكفي نصف شخص آخر، كان نمو بغداد على ما يزيد عن المليون في قمة الازدهار العباسي يعني الحاجة إلى قاعدة سكانية ريفية تقدر بأربعة ملايين شخص على الأقل لكي يوفر فائضاً غذائياً. لهذا السبب(..) ظل التوازن النسبي لكل من الريف والحضر مستقراً (٩٠٪ من السكان في الريف و١٠٪ من السكان في المدن»[11].

واستقرار التوازن النسبي لكل من الريف والحضر، نابعٌ من أن محرك نمو المدنية الإسلامية هو النمو الطبيعي للمدينة نتيجة تحسن الأحوال المعيشية فيها ونتيجة الهجرة إليها من المدن الأصغر وفق معدلات عادية ظلت في إطار النمو الطبيعي المستوعب.

وقد نشأت علاقة اعتبارية متوازية بين الطرفين أيضاً، فرغم ما تتمتع به المدينة من ميّزات كان للريف والبادية مكانٌ مرموقٌ في عيون الحضر، فيهما خيرات الطبيعة ونعم الله، وفيهما مجالٌ نقيٌّ لتربية الأبناء وإكسابهم ثقافة عربية أصلية.

وإضافة إلى ذلك فإن الريف العربي ظل يقارب الحضر العربي في مستواه المعيشي، بحيث تتضاءل الفوارق في الخدمات ووسائل الترفيه، والقدرة الاستيعابية لسوق العمل، فتضاءلت معها مغريات العيش في المدينة والعوامل الجاذبة لها، في ظل ضعف وسائل الاتصال معها ومحدودية تلك الوسائل.

إن جملة تلك العوامل عززت التوازن النسبي لعالمي الريف والمدينة، وأبقت نمو كل منهما في الإطار الطبيعي، ومقتصراً عليه، وسنجد لاحقاً أنه عندما تبدلت تلك العوامل وتطورت، اختل التوازن النسبي، لتنمو المدينة العربية على حساب الريف والمدن الأخرى.

فضمن توازن نمو المدينة العربية واتزان علاقتها مع الري، وانطلاقاً من المنظور الذي ينظر إلى المجتمع (ريف-حضر) بصفته نسقاً واحداً، لا بد أن نشير إلى دور العوامل الداخلية الفاعلة في نمو المدينة الفاجئ وعدم الحفاظ على توازنها التقليدي، وتفاعلها مع العوامل الخارجية الحديثة (استعمار- رأسمالية) التي أثرت على المجتمع العربي لاحقاً وأفقدته تطوره التدريجي المتوازن.

فالمدينة العربية وحتى القرن التاسع عشر، كانت قادرة باقتصادها الاكتفائي التقليدي، على استيعاب القادمين إليها من مواليد ومهاجرين وتأمين حاجياتهم، بل وكانت قبل ذلك تنافس الكثير من مدن الدول الأوروبية في بضائعها وإنتاجها بحيث لم يستطع الغرب غزو أسواقها.

لقد كتب دارفيو قنصل فرنسا بحلب عن هذه المدينة- والتي كان يمر بها طريق الحرير مؤدياً إلى الصين والهند وسائر بلاد المشرق- معجباً بنتاجها الوفير والعريق وحركتها التجارية: «أنه في سنة ١٦٨٠ كان هناك ١٥٠٠٠نول حرير يدوي كانت باستطاعة تلك المدينة أن تستوعب ٤٠٠ جمل تجاري في آن واحد»[١٢].

أما القنصل غيزد ومن خلال إقامته في الشرق الأوسط في بدايات القرن التاسع عشر فقد وجد «أن مزاحمة الأوروبيين للعرب في غاية الصعوبة، وهذه المزاحمة المشؤومة على الأوربيين، تجعل التّجار الفرنسيين يملون ويقنطون عندما ينافسون أقرانهم العرب».

كما أن المنتجات الإنكليزية لم تجد لها مكاناً في الأسواق العربية(...) فالخيوط والأنسجة المصنوعة في هذه البلدان (بيروت- حلب- دمشق) من قطنها وبأياد تقاضت أجراً ضئيلاً أو على حساب السلطة العامة، أمست تباع بأسعار ضئيلة أدت إلى العدول عن إتيانها من الخارج. والحاجات التي استطاع أن يرصد استيرادها ذلك القنصل في الأعوام ١٨٢٥-١٨٢٧، من خلال مراقبته الدقيقة لمرفأ بيروت، كانت بضائع كمالية كالمجوهرات وريش النعام

والشالات، أي حاجات لا تأثير كبير لها في الاقتصاد الأهلي»[١٣].

وهذا الإنتاج والجودة كان يرعاه تنظيم حرفي رفيع يعرف باسم «نظام الطوائف الحرفية»؛ كطائفة الحدادين، وطائفة النجارين، وطائفة النساجين و...الخ، ويرأس كل طائفة حرفية أو صناعية فني ماهر يدعى (شيخ الكار) يتميز بالمهارة والدقة والعلم بأسرار المهنة، وهو ذو سمعة حسنة ومال وفير، يقوم بوظائف فنية وإدارية متعددة. «وجرى العرف على أن يتخذ الشيخ وكيلاً له يسمى النقيب، ويلي هؤلاء في الترتيب الطائفي طبقة الأسطوات ورؤساء العمال والعمال والصبيان تحت التمرين»[١٤].

والبيئة الاقتصادية المتينة والتنظيم الحرفي لها جعلت التجارة في المدن العربية، كما يرى رودنسون، في مستوى لم تبلغه مدينة أخرى من قبلها ولا في زمانها، فكثافة العلاقات التجارية في قلب العالم الإسلامي كانت تؤلف سوقاً عالمية ذات أبعاد لم تعرف من قبل قط.

وكانت تلك المدن أكثر رأسمالية (توظيف الرأسمال الخاص) من غيرها مما جعل أسواقها أنضج سوق تجارية رأت النور قبل أن تظهر السوق العالمية التي خلقتها البرجوازية الأوروبية[١٥].

وتكاملت التجارة والصناعة والحرف، مع اقتصاد رعوي قاعدته قطعانٌ من الماشية المتوافرة بكثرة في بلاد الشام ومصر، واقتصاد زراعي قاعدته أعداد غفيرة من الفلاحين، مما جعل المنطقة العربية في ظروفها العامة أفضل من اليابان لحظة انطلاق تجربتها الحديثة[١٦].

وفي مصر وعى محمد علي ضرورة البناء الداخلي والاستفادة من الخبرة الخارجية، وضرورة التكاملية في البناء الاقتصادي، فمنذ استلامه الحكم (١٨٠٥-١٨٤٨) عمل على بناء قاعدة صناعية متطورة وشجع الاستثمار في مصر، لذلك توافد عليها آلاف العمال من بلاد الشام وأوربا. وعمل معظمهم في صناعة القطن والصوف والحرير والسكر والزجاج والدباغة والورق والبارود والمنتجات الكيماوية. وقد قدر عدد العاملين في الصناعة في تلك الأونة بين: ٣٠-٤٠ ألف عامل في الوقت الذي كان عدد سكان مصر يقدر بـ٣-٤ مليون نسمة[١٧].

والميكانزمات الداخلية السابقة قد ضمنت توازن نمو المدينة العربية باقتصادها التكاملي التقليدي المتنامي، على حد تعبير انجل، بينما سنجد لاحقاً أن ذلك التوازن وذلك الاقتصاد قد انهار دفعة واحدة أمام الاستعمار الأوروبي وآلية الرأسمالية العالمية، مما أثر على العلاقة بين الريف والمدينة ورفع معدلات الهجرة الريفية إلى المدينة.

لقد كانت البنية المجتمعية العربية قبيل قدوم الاستعمار الأوروبي، تتطور داخل إطارها البنيوي الطبيعي، مما أكسبها التماسك والتوازن والاستمرار، المرهون بفاعلية التنظيم وإعادة إنتاجها[١٨].

إلا أن الاستعمار الأوروبي كان العامل

الخارجي الحاسم الذي حرف تطور البنية المجتمعية عن سياقها البنيوي الطبيعي، عندما فرض نظاماً مجتمعياً جديداً أُقحم إقحاماً مفاجأً على التنظيم المجتمعي العربي التقليدي، فلم يحدث فيه قطيعة نهائية مع الموروث، ولم يبقه على ما هو عليه ولم تحدث عملية اندماج متكامل بين المأخوذ عن الآخر والموروث عن الذات[١٩].

وأمام غياب أي من الخيارات، انهار التنظيم المجتمعي العربي بفعل الاستعمار والرأسمالية وأصبح وما زال في مرحلة انتقالية لم تحسم بعد، تركت آثارها السلبية على مختلف الأصعدة، ولا سيما على العلاقة بين الريف والمدينة، وعلى بنية المدينة العربية الجديدة وتداعياتها المختلفة وهذا ما ستوضح في النقطة التالية:

أثر الرأسمالية على المدينة العربية:

كان احتكاك العرب بالغرب قد تقلص كثيراً بدءاً من القرن الثالث عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر. في هذه الفترة كان المجتمع العربي في حالة ركود وعزلة، وهي نفس الفترة التي حقق فيها الغرب قفزاته وتطوره، فقد استطاعت البرجوازية الأوروبية الناشئة أن تستفيد من المنجزات العلمية في إحداث الثورة الصناعية التي نقلت البرجوازية إلى طور الرأسمالية ذات الطابع العالمي. إن الآلة الأوروبية الحديثة قد دفعت الرأسمالية الأوروبية إلى خارج حدودها لتأمين مواد أولية لها، ولتأمين سوق تصريف المنتجات المتكدسة، ولهذا السبب دون غيره ولدت ظاهرة الاستعمار الأوروبي الحديث.

كانت المنطقة العربية من أولى المناطق التي ابتليت به، بدءاً بحملة نابليون الشهيرة لمصر سنة ١٧٩٨، ومروراً بمحاولات الإنكليز للسيطرة على سواحل شبه الجزيرة والخليج العربي، وانتهاءً باحتلال فرنسا للجزائر (١٨٣٠) وباقي الدول العربية بعد نهاية الحرب العالمية الأولى.

ومع دخول الاستعمار الأوروبي للمنطقة العربية انهار الاقتصاد العربي التقليدي دفعة واحدة أمام تقنية الغرب وسلعه المنتجة وفق أساليب الصناعة الحديثة، كما فقد المجتمع العربي توازنه وتراجعت خطا تطوره.

فالبرجوازية العربية التي بدأت تتشكل تدريجياً- والتي كان مقدراً لها أن تقود المجتمع العربي نحو مرحلة متطورة على غرار المجتمع الأوروبي- قد أجهض الاستعمار الأوروبي ولادتها وضم رموزها إلى الإقطاع، فكانت برجوازية مشوهة نمت «بفعل التغلغل الاستعماري في بيئتنا الاجتماعية وما أحدثه فيها من تفكك نسبي كان نتيجة تولد علاقات جديدة، متميزة في الإنتاج، تختلف عن علاقات الإنتاج الرأسمالية في البلدان الأوروبية (...) فالتغلغل الاستعماري أحدث انعطافاً جذرياً في حركة التطور التاريخي لهذه البنيات الاجتماعية، أي أنه أحدث تغيراً جذرياً في منطق تطورها الداخلي وجعلها تخضع لمنطق آخر من التطور هو منطق التبعية»[٢٠].

وبفعل السيطرة الأوروبية، صار الاقتصاد العربي أعرجاً، أحادي الارتكاز يتسم بالزراعة الموسمية، والزراعة التصديرية وتصدير المواد الخام، وينوء تحت رحمة المستعمر المتحكم به. وبهذه الخصائص الجديدة للاقتصاد العربي فقد توازنه وتكامله القديم، وتحول من سكة الإنتاج إلى سمة الريعية، وتحول حمله الاجتماعي إلى برجوازية تابعة ترتبط مصالحها مع الإمبريالية والرأسمالية المركزية. وقد تم ذلك بفعل العوامل التالية:

١- تحويل الإنتاج الزراعي الغذائي إلى إنتاج زراعي نقدي، كما حدث في مصر والسودان، اللتين اتجهتا إلى زراعة القطن كمادة صناعية خام تتطلبها الأسواق الصناعية الأوروبية، مما أحدث خللاً في الأمن الغذائي تجلت مخاطره لاحقاً.

٢- نزعت أجود الأراضي الزراعية في بعض الأقطار العربية، ونقلت إلى أيد أوروبية، أو محلية شبه إقطاعية، وتحول عدد كبير من الفلاحين إلى عمال أجراء في أراضيهم، بينما فقد آخرون مصدر رزقهم، ولم يجدوا بداً من الهجرة للبحث عن لقمة العيش، وقد عرفت كل من الجزائر وتونس والمغرب وفلسطين هذا النمط من القهر.

فبعدما احتلت فرنسا المغرب «لم تكتف بإبرام عقد اشتراك مع بعض الفلاحين المغاربة، بل أخذت تصادر أملاك هؤلاء باسم المصلحة العامة، وذلك لخلق مستوطنات للمستعمرين فوق الأراضي الجماعية وأراضي الأحباس، بل وحتى فوق الأراضي الملكية نفسها، مما أدى إلى تكديس جزء من الفلاحين الفقراء ودفع بهم للهجرة إلى المدن»[٢١].

٣- تم القضاء على الصناعات الحرفية، وإضعاف الصناعات الحديثة الوليدة، التي بدأت تظهر في المنطقة العربية حيث «انخفض إنتاج الحرير في المنطقة العربية من ٦آلاف طن عام ١٩١٣ إلى حوالي الألف طن عام ١٩٣٨»[٢٢]. فدخول السلع الأوروبية المنتجة وفق أساليب الصناعة الحديثة، واختلاق الحواجز الجمركية أمام البضائع العربية والتي لم تكن موجودة حتى زمن الاحتلال العثماني) قد عملت على إفلاس الحرفيين والمهنيين التقليديين.

كما أن البرجوازية المحلية والتي كان من المفترض أن تقود المجتمع العربي إلى مرحلة متقدمة، لم تكن سوى برجوازية تابعة ربطت مصالحها بالرأسمالية والإمبريالية، فلم ترق فعاليتها لإحداث تغيرات عميقة في البنية الاقتصادية الاجتماعية، مما ترك آثاراً سلبية على مختلف الأصعدة.

٤- لعبت وسائل الاتصال والمواصلات التي بدأت تتطور بشكل متسارع، وتدخل المنطقة العربية، دوراً مهماً في تحطيم نمط الإنتاج التقليدي في المنطقة العربية، كما كانت السيارة وأمثالها الوسيلة السريعة التي نقلت البضائع الأوروبية المصنعة إلى كافة الأمصار العربية، وأغرقت الأسواق بتلك السلع المغرية المنافسة للسلع العربية، معلنة اندحارها وإفلاس صنّاعها وحرفيّها.

كما ساعدت تلك الوسائل والتي وصلت إلى الأرياف العربية أيضاً، على تشجيع الفلاحين على الهجرة للمدن أو زيادة الاحتكاك بها والاطلاع على عالمها.

هـ- نتيجة لما سبق واستكمالاً له، فقد بدأ المجتمع العربي رويداً رويداً، يشهد أنماطاً سلوكية جديدة وغريبة عن ثقافتها الأصلية، قوامها التقليد والمحاكاة في مختلف أنماط السلوك والقيم، فانتشرت أنماط من الحداثة والاستهلاك لا تتناسب مع الثقافة العميقة للإنسان العربي، ولا تحقق حاجاته.

لقد وصلت إلى الأرياف الألبسة الأوروبية، وبعض المواد الغذائية المصنعة، ووسائل جديدة في الكسب والإنتاج، مما جعل الكثير من الريفيين يرغبون عن الزراعة ويهجرونها.

إن الأثر العميق للاستعمار الأوروبي والرأسمالية العالمية على المجتمع العربي يتحدد إذاً، بتحطيم أنماط الإنتاج العربية التقليدية، وتحويل الاقتصاد العربي إلى اقتصاد تبادلي تبعي يصدر الخامات ويستورد السلع المصنعة والغذاء، كما يتحدد بتشويه البرجوازية العربية وإدماجها بالنظام السابق عليها، لحرف مسار تطور المجتمع العربي عن السياق الطبيعي، ويتحدد أخيراً بتحطيم التوازن الديموغرافي النسبي بين الريف والمدينة وبنشوء الهجرة الريفية كظاهرة اجتماعية ونمو معدلاتها لاحقاً، بعد أن عمّق تخلف الريف والمدينة وبنشوء الهجرة الريفية كظاهرة اجتماعية ونمو معدلاتها لاحقاً، بعد أن عمّق تخلف الريف العربي وتبعيته وربط بآلية السوق.

لقد كان الأثر العميق للاستعمار والراسمالية، تغيراً جذرياً في منطق التطور الداخلي للمجتمع العربي، جعله يخضع لمنطق آخر من التطور هو منطق التبعية والتطور بفعل العناصر الخارجية أو بتأثيرها الفاعل.

ويتجلى ذلك الأثر على المدينة العربية وعلاقتها بالريف بالنقاط التالية:

١- أصبحت معظم المدن العربية، تضم ثلاث شرائح سكانية: شريحة السكان الأصليين، الذين ظلوا في أحيائهم التقليدية القديمة، وشريحة السكان الأوروبيين والطبقة المحلية الممتازة أو صاحبة الامتياز، والذين استقروا في الأحياء الأوروبية الجديدة ذات التخطيط العمراني المنظم، وذات المستوى الخدمي الممتاز والمرافق العامة المتوفرة. وأخيراً فئة السكان المهاجرين من الأرياف والمدن الصغيرة، وشكلوا لكثرتهم وسرعة تدفقهم، ما يعرف بمدن الطوق، وهي أحياء عشوائية فقيرة، لا ترقى إلى مستوى الحياة الحضرية أو الأحياء الحضرية.

وقد شكلت تلك الأحياء لاحقاً عبئاً ثقيلاً على المخططات التنظيمية للمدن، وإمكانية توفر الخدمات والمرافق العامة الأساسية لها، كل ذلك خلق تمايزاً طبقياً ووظيفياً داخل المدن العربية الواحدة.

٢- ومن آثار الرأسمالية على المدينة العربية هو «نمو المدن الساحلية وبالتحديد مدن الموانئ، فقد أصبحت هذه المدن خلال

الحقبة الاستعمارية، نقطة الوصول في خطوط الاستغلال، فمنها يتم تصدير المواد الخام، وإليها تأتي البضائع المصنعة لتغزو أسواق الأقطار العربية، وإليها تأتي كذلك جنود الدولة المهيمنة، للقهر وحراسة خطوط الاستغلال، والتي تبدأ من الريف العربي وترتد إليه مروراً بمدن أوربا التي تستبقي لنفسها فائض القيمة من العملية الاستغلالية. لذلك ترى مدناً مثل الدار البيضاء والجزائر والإسكندرية وبيروت والبصرة تمتلئ بالحركة وتجذب السكان من الريف والمدن الصغرى خلال الحقبة الاستعمارية»[٢٣].

٣- تحطيم التوازن الديموغرافي النسبي لنمو كل من الريف والمدينة، ودخولهما مرحلة التحول الديموغرافي بسبب تحسن الأوضاع المعيشية النسبي، ونشوء ظاهرة الهجرة الريفية التي شكلت رافداً أساساً لنمو المدينة العربية.

حيث استقطبت تلك المدينة في فترة الاحتلال وما بعده جلّ فرص الاستثمار، وتمركزت فيها كل الخدمات والمرافق، واستأثرت بصنع القرارات الحاسمة، على حساب الريف وغيره.

٤- والهجرة الريفية لسرعة تدفقها وكثرة عناصرها ومحدودية قدرة المدينة العربية الاستيعابية، أفرزت ما يعرف بأحياء الفقر أو أحزمة الفقر التي أحاطت معظم المدن العربية لا سيما العواصم منها، فكانت أشبه بقرى أو أجزاء منها، في نسيج المدينة العربية، لا ترقى في بنائها ولا في تنظيمها ولا في خدماتها و.. الخ، إلى مستوى الأحياء الحضرية، وما زالت تغذيها ثقافات عصبوية تقليدية، وقد شكلت تلك الأحياء نسباً مهمة سواء في حجم سكان المدينة، أو في حجم إشغالها لمخطط المدينة، أو إطارها العمراني.

وإضافة إلى ذلك، تشكلّت في قلب المدن والعواصم العربية أحياء للعسكريين وأسرهم وهم من المهاجرين الريفيين، الذين وجدوا في المدينة باباً للسلطة فدخلوها من خلال الجيش والأمن في ظل فقرهم وافتقارهم إلى مهنة أو حرفة. إنها أحياء حديثة في قلب المدينة، منها تصدر القرارات، ويقطنها أناس عسكريون ظلوا محكومين بثقافاتهم الفرعية العضوية[٢٤].

نمو التحضر والقدرة الاستيعابية للمدن العربية:

منذ اللحظة التي استطاعت فيها الرأسمالية العالمية أن تدمج الاقتصاد العربي بآلتيها وتحطّم تنظيم المجتمع التقليدي اختل نمو المدينة العربية والتوازن الديموغرافي النسبي بينها وبين الريف، وبذلك انحسر الريف وما زال، واتسع المد الحضري وما زال أيضاً.

وما زاد في خلل تلك التوازنات في فترة ما بعد الاستقلال، دافع القيادات الوطنية في إحداث تنمية اقتصادية سريعة وتبني تحديث شامل واتخاذ حلول وقتية لمشكلات مزمنة.

لقد كانت المدينة العربية ساحة جلّ التغيرات، وبؤرة تكثيف الاستثمار والمشاريع الكبرى، مما رفع معدلات الهجرة الريفية، لا سيما إلى العواصم، حتى صارت طوفاناً أغرق

المدن بأحياء هامشية فقيرة، وبمهاجرين نقلوا ثقافاتهم معهم.

والجزائر أول البلدان العربية التي شهدت تلك الظاهرة، حيث ابتليت مبكراً بالاستعمار الأوروبي الحديث وذلك عام ١٨٣٠. مما قاد إلى تحطم قاعدة التوازن الديموغرافي التقليدي، ودخلت البلاد قبل غيرها مرحلة التحول الديمغرافي ونمو معدلات التحضر فيها بفعل الهجرة الريفية. فبحسب إحصائيات ١٩٦٩ فإن الهجرة الريفية شكلت بين ٥٠٪-٣٤٪ من زيادة سكان المدن الرئيسية في الجزائر[٢٥].

وبعد الجزائر بدأت تتوالى بقية الأقطار العربية في دخول مرحلة التحول الديموغرافي ونمو معدلات التحضر. ومنذ بداية القرن العشرين وبفعل تلك التغيرات، بدأت تنمو المدينة العربية بمعدلات هي الأعلى على مستوى العالم، «فبين عامي: ١٩١٤-١٩٧٥، زاد عدد سكان حلب أكثر من ٦مرات، وسكان دمشق ٥مرات، وسكان بيروت ١٠مرات، وسكان القدس ٣مرات، وسكان بغداد ٢٥مرة، وسكان البصرة ٣٤ مرة»[٢٦].

الجدول رقم (١) يبين تطور سكان بعض مدن الشرق العربي بين عامي: ١٨٠٠-١٩٧٥ (بالآلاف)

السنة / المدينة	١٨٠٠	١٨٦٠	١٩١٤	١٩٣٠	١٩٧٥
حلب		١٠٠	١٢٠	٢٣٠	٧٧٠
دمشق		١٠٠	٢٢٠	٢١٠	١١٠٠
بيروت	٦	٥٠	١٥٠	١٨٠	١٥٠٠
القدس	١٠	٢٠	٨٠	٩٠	٢٤٠
بغداد	٥٠	٦٠	١٥٠	٣٠٠	٣٨٠٠
البصرة	٤	١٠	٢٠	٦٠	٦٨٠

المصدر:

Charlees Issawi. «an economic history of the middle east and North Africa». (w.p): p101

ولم تكن منطقة الجزيرة العربية بعيدة عن تلك التغيرات، بل هي أكثر من تأثرات بالتغيرات الديموغرافية ومسبباتها، فالمجتمع السعودي «الذي كان بدوياً في معظمه، قد غدا حضرياً بامتياز، فخلال ربع قرن الذي سبق موت عبد العزيز آل سعود، ارتفع عدد سكان الطائف إلى عشرة أضعاف، وتحولت الخبر والدمام إلى موانئ بعد أن كانت قرى صيد أسماك، كما شيدت مدينة الظهران التي لم تكن موجودة على الخارطة من قبل»[٢٧].

وقد لعبت الظاهرة النشطية دوراً مهماً في

البنية الديموغرافية لمجتمع الخليج، جعلها تتحول إلى دولة المدنية، بحيث بلغ معدل التحضر أعلى مستوى له في العالم (٩٣٪ من السكان في دولة الكويت). مما جعل معدل نمو السكاني الحضري بدوره أعلى معدل نمو في العالم أيضاً (٩,٦٪ في دولة الإمارات)، وذلك خلال فترة: ١٩٧٠-١٩٩٥[٢٨].

والتغير في البنية الديموغرافية للمجتمع العربي، وارتفاع معدلات النمو الحضري للمدن العربية يعود في اعتقادنا للعوامل التالية:

١- الزيادة الطبيعية الناجمة عن تطور الصحة العامة وتحسن مستوى المعيشة، فإلى منتصف القرن التاسع عشر (أي بداية الاختراق الأوروبي)، كان حجم سكان الوطن العربي مستقراً عند حوالي ٣٥مليون نسمة، يزيد قليلاً وينقص قليلاً، وفي منتصف عام ١٩٥٠ وصل إلى ٧٧مليوناً ثم إلى ١٢٦ مليوناً في عام ١٩٧٥، وإلى ١٨٢ مليون عام ١٩٨٠، بمعدل نمو سنوي بلغ ٣٪ خلال الفترة: ١٩٥٠-١٩٨٠، ومن ثم ارتفع العدد إلى ٢٤٠مليوناً عام ١٩٩٩. بينما قفز سكان المدن من ١٨مليوناً إلى ٤٢مليوناً، وبمعدل سنوي قفز بدوره من ٣٪ إلى ٦,٩٪ خلال الفترة: ١٩٥٠-١٩٧٠، وهو كفيل بمضاعفة سكان المدن كل عشر سنوات[٢٩].

ولا تفسير لتلك الزيادة إلا بتحسن المستوى المعيشي السكان في المنطقة العربية مع بداية القرن العشرين، لا سيما في المدن التي غذيت زيادتها السكانية برافدي النمو الطبيعي للسكان والهجرة الريفية التي شهدتها في هذه الفترة.

٢- والهجرة الريفية ناجمة عن استمرار الأوضاع المعيشية السيئة في الريف، وتحسنها المستمر في المدن، بعدما انفتحت أبواب المدن أمام الريفيين أكثر مما سبق، فتدفقوا إلى المدن ليحسّنوا أوضاعهم كما اعتقدوا.

وقد أشارت البيانات السكانية إلى أن الهجرة الريفية أضافت إلى المدينة ما أضافته الزيادة الطبيعية لنمو السكان فيها في منتصف القرن العشرين، وهذا يعني تزايد نسبة سكان الحضر، على حساب نقصان سكان الريف. «ففي أوائل القرن كان السكان الريفيون يمثلون أكثر من ٩٠٪ من المجموع العام، ومع منتصف القرن هبطت النسبة إلى ٧٥٪، كما هبطت في عام ١٩٧٠ مرة أخرى إلى ٦٥٪.

في مقابل ذلك نجد الوزن النسبي لسكان المدن في حركة مد مستمرة طوال السبعين سنة الماضية، فمن أقل من ١٠٪ في أوائل القرن العشرين إلى ٢٥٪ في منتصف القرن، وإلى ٣٥٪ عام ١٩٧٠، وإلى حوالي ٤٠٪ في عام ١٩٧٥[٣٠]. وتساوت النسبة بين الريف والحضر في منتصف الثمانينات، وهذا ما توضحه بيانات الجدول التالي الذي يرصد تطور نسبة سكان الحضر.

الجدول رقم (٢) يبين نسبة سكان الريف والحضر ومعدل نمو الحضر خلال الفترة ١٩٧٠-١٩٩٥.

البلد	1950 ٪سكان الريف	1950 ٪سكان المدن	1970 ٪سكان الريف	1970 ٪سكان المدن	1985 ٪سكان الريف	1985 ٪سكان المدن	1995 ٪سكان الحضر	1975 - 1996 ٪معدل نمو الحضر
موريتانيا	٩٨	٢	٩٧	٣	٦٥	٣٥	٥١	٨,١
المغرب	٧٧	٢٣	٦٥	٣٥	٥٦	٤٤	٥٢	٣,٩
الجزائر	٧٥	٢٥	٦٥	٣٥	٣٣	٦٧	٥٦	٤,٣
تونس	٦٩	٣١	٥٧	٤٣	٤٣	٥٧	٦٢	٣,٦
ليبيا	٧٨	٢٢	٦٢	٣٨	٣٦	٦٤	٨٥	٦,٨
مصر	٦٨	٣٢	٥٥	٤٥	٥٤	٤٦	٤٥	٢,٥
السودان	٩٤	٦	٩٠	١٠	٧٠	٣٠	٣١	٥,٤
الصومال	-	-	-	-	٦٦	٣٤	-	-
لبنان	٦٠	٤٠	٤٥	٥٥	٤٠	٦٠	٨٨	٢,٤
سورية	٦٥	٣٥	٥٨	٤٢	٥٠	٥٠	٥٢	٤,١
الأردن	٦٥	٣٥	٥٦	٤٤	٣٦	٦٤	٧١	٤,٩
السعودية	٩١	٩	٧٥	٢٥	٢٧	٧٣	٨٣	٧
اليمن	٨٩	١١	٨٠	٢٢	٧٠	٣٠	٣١	٧,٤
عمان	٩٧	٣	٩٤	-	٩١	٩	٧٦	-
الإمارات	٧٥	٢٥	٤٥	-	٢٢	٧٨	٨٤	١١,٣
قطر	٥٠	٥٠	٣٠	-	١٢	٨٨	٩١	٧,٢
البحرين	٢٩	٧١	٣٦	-	١٨	٨٢	٩٥	٤,٤
الكويت	٤٣	٥١	٢٠	-	٦	٩٤	٩٧	٤,٣
العراق	٦٥	٣٥	٧٥	-	٢٩	٧١	٧٥	٤,٣

المصدر:

- King sley Davis، «world urbanization 1950-1970»، vol.1، Berkeley university of California press، 1969، pp.113-130.
- سمير عبده، ترييف المدينة العربية، مدننة الريف، دمشق، دار طلاس، (د.ت)، ٢٠٣.
- برنامج الأمم المتحدة الإنمائي / UNDP، تقرير التنمية البشرية، ١٩٩٨، ١٧٤.

فعلى سبيل المثال فقد أضافت الهجرة إلى مدينة القاهرة، مليون مهاجر سنة ١٩٧٠، وبلغ معدل الهجرة الصافية إليها ٢٨,٢ وفقاً لتعدادات: ١٩٢٧-١٩٤٧-١٩٦٠[31].

أما في المملكة المغربية، فإن عدد المهاجرين

الريفيين إلى المدن وصل إلى ١٦٠ ألف مهاجر في سنة ١٩٧٦، وقد بدأت الهجرة الريفية في هذا البلد منذ بداية القرن العشرين وقدرّ نصيب الهجرة الريفية في زيادة سكان المدن بـ٥٢,٥٪ وذلك خلال: ١٩١٢-١٩٧١(٣٢).

وفي العراق، شهدت بغداد والبصرة نمواً هائلاً بسبب الهجرة الريفية، حيث استقطبت العاصمة خلال الفترة: ١٩١٥-١٩٦٥ ما يزيد على نصف مليون مهاجر(٣٣).

الجدول رقم (٣) يبين مصدري نمو بعض البلدان العربية خلال الفترة ١٩٦٠-١٩٧٠.

المدينة	النسبة المئوية من مجموع النمو الكلي لكل من:	
	الزيادة الطبيعية	الهجرة الريفية
دمشق	٦٦	٣٤
حماة	٨٦	١٤
عمان	٣٧	٦٣
بغداد	٥٤	٤٦
كركوك	٦٠	٤٠
البصرة	٣٩	٦١
جدة	٣٤	٦٦
مكة	٤١	٥٩

المصدر:

عبد القادر القصير، الهجرة من الريف إلى المدينة (في المغرب)، بيروت، دار النهضة،١٩٩٢، ٢٧١.

٣- وكانت من العوامل المهمة في النمو الديموغرافي لبعض المدن العربية، مشكلة اللاجئين الفلسطينيين، التي فرضها الاستيطان الإسرائيلي، وكذلك مشكلة النازحين المحليين الفارّين من ويلات الكوارث والحروب، الذين شرعوا في بناء أحياء الفقر حول المدن والعواصم العربية، كما هو حال مخيمات اليرموك وفلسطين والوافدين، وأحياء الحجر الأسود والقدم والطبالة والتضامن وبني زيد وجزماتي و..الخ، والتي أضافت مئات الألوف إلى المدن السورية الرئيسية.

فعلى أثر هزيمة حزيران عام ١٩٤٨، تم إجلاء زهاء مليون فلسطيني عن ديارهم وبلادهم قسراً، اتجه معظمهم إلى البلدان العربية واستوطن غالبيتهم العواصم.

وبفعل الهجرة الريفية ولجوء الفلسطينيين والنازحين المحليين إلى المدن العربية، أصبحت الهجرة تضيف ما تضيفه الزيادة الطبيعية للنمو الحضري العام.

إن هذه العوامل الثلاثة قد تضافرت مجتمعة وتلاقت تاريخياً لتزيد من أعداد سكان المدن وأعبائها ولتحطم توازن نموها الديموغرافي المستقر نسبياً. وبفعل الهجرة الريفية ولجوء الفلسطينيين والنازحين المحليين إلى المدن العربية، فقد أصبحت الهجرة تضيف للمدينة ما تضيفه الزيادة الطبيعية الصاعدة بفعل تحسن أوضاع المعيشة.

والمدينة العربية في تلك الفترة ولأسباب متعددة لم تكن مهيئة لاستيعاب تلك الإضافات فتدمجهم في تركيبتها الثقافية والوظيفية

والعمرانية، مما خلق ما يعرف ظاهرة لترييف المدن، بحيث أصبحت المدينة العربية وبفعل طوفان الهجرة الريفية وكأنها قرية في بنائها وثقافتها وانتماء عناصرها في عدد من أحيائها.

والسؤال الذي يطرح نفسه، هل ارتبطت الهجرة الريفية إلى المدن بحاجة تلك المدن إلى العناصر الريفية المهاجرة؟ وهل ارتبط ذلك التحضر بالتصنيع وقدرة المدينة على استيعاب الوافدين إليها عمرانياً ووظيفياً ووطنياً وثقافياً.

كانت الهجرة الريفية في أوربا، في مرحلة الانتقال من الإقطاع إلى الرأسمالية، تلبية لحاجات الصناعة المتنامية للأيدي العاملة. لذلك كانت تعني هجرة الفلاح قطيعة نهائية مع القرية والعمل الزراعي، وانتقاله إلى العمل الصناعي والخدمات، والانتقال إلى العقلنة المتوافقة مع الحياة المدنية، والعمل في أسواقها.

لقد كانت الصناعة الأوروبية تتطور لتحتل الصدارة في الاقتصاد الأوروبي محل الزراعة، والعلاقات الرأسمالية محل العلاقات الإقطاعية، بحكم منطق قوانين التطور الداخلي لبلدان أوروبا، وهذا ما جعل الريف والقطاع الزراعي يتطوران إلى جانب المدن والقطاعات الاقتصادية الأخرى باعتبارها نسقاً مجتمعياً واحداً.

«ففي فترة: ١٨٥٠-١٩٠٠ كانت نسبة الحضر تتراوح بين ١١و١٥ بالمئة في كل من فرنسا والسويد وسويسرا. وكانت تلك المرحلة تمثل مرحلة الانطلاق الاقتصادي للبلدان الثلاثة.

وكان العاملون في الصناعة تتراوح نسبتهم ما بين ٢٥و٥٠ بالمئة من جملة القوى العاملة في كل من الأقطار الثلاثة. فالتصنيع في هذه الحالات كان سابقاً للتحضر ودافعاً له فيما بعد (...) بحوالي ٢٥ نقطة مئوية(...)، وحينما يسبق التصنيع ظاهرة التحضر، يكون معنى ذلك أن المدينة منتجة أكثر منها مستهلكة، وبالتالي تحقق للاقتصاد القومي فايضاً يمكن استثماره في مزيد من الإنتاج والخدمات التي يعم أثرها المجتمع كله، بما في ذلك ريف هذا المجتمع»[٣٤]. بحيث تستطيع المدينة استيعاب الوافدين الجدد (لا سيما المهاجرين الريفيين)، وتوفر لهم حياة حضرية مرموقة في بعدها المادي والثقافي.

وفي الولايات المتحدة الأمريكية لم يكن يشكل سكان الحضر حتى عام ١٧٩٠ سوى نسبة ضئيلة لم تتجاوز ٥٪ من إجمالي عدد السكان وبعد عام ١٨٨٠ ارتفعت النسبة بتدرج طبيعي إلى ٢٨,٦٪.

إلا أنه وبعد الثورة الصناعية التي وفرت فرص عمل هائلة في المدينة وأتاحت مجالاً اكبر للاستثمار، فقد ارتفعت نسبة سكان الحضر إلى ٤٠٪ عام ١٩٢٠ ثم على ٥٦,٨٪ عام ١٩٤١ وإلى ٥٨٪ عام ١٩٥٠ ثم إلى ٦٥٪ عام ١٩٦٠ ووصلت إلى ٧٤٪ عام ١٩٧٠ وهي مستقرة عند هذه النسبة (٧٦٪) منذ عام ١٩٩٥ مع استقرار معدلات التزايد السكاني.

فالمعدل السنوي للنمو الحضري خلال

١٩٧٥-١٩٩٥ قد استقر عند حدود ١,١٪ متوافقاً مع النمو السنوي العام للسكان أو مقارباً له (١٪ لنفس الفترة). والملفت للانتباه أن المعدل السنوي للنمو الحضري لم يختلف ولا يتوقع له أن يختلف على مدى الفترة التالية: ١٩٩٥-٢٠١٥(٣٥).

وهذا الاستقرار والتوازن في النمو الحضري، يمكن المدينة الأمريكية من استيعاب وافديها ودمجهم في حياة حضرية ملائمة، ويجنبها نتائج الزيادات المربكة نتيجة الهجرة الريفية وغيرها والتي تساهم في ترييف المدن.

أما في إنكلترا فكانت نسبة الحضر ٥١٪ لحظة انطلاق الثورة الصناعية. وبعد الثورة ارتفعت النسبة بصورة لم يسبق لها مثيل في بلدان أخرى وفي تلك الفترة. إذ بلغت ٦٧,٩٪ عام ١٨٨٠ ووصلت إلى ٧٩٪ عام ١٩١٠ وإلى ٨٠٪ عام ١٩٣٠ ثم إلى ٨١٪ عام ١٩٦٢ وإلى ٨٨,٧٪عام ١٩٧٥، وإلى ٨٩,٤٪ عام ١٩٩٨. رغم استقرار معدل نمو الحضر عند ٠,٢٪ خلال الفترة ١٩٧٥-١٩٩٨(٣٦).

وإن كان النمو الحضري في إنكلترا مرتفعاً، فإنه جاء موافقاً للنمو الصناعي، بل لثورة صناعية تطلبت تلك الزيادة في النمو الحضري وأفرزتها أيضاً.

والجدول التالي يبين نسبة سكان الحضر في البلدان المتقدمة وتطورها خلال الفترة التي شهدت بها نهضة شاملة وثورة صناعية، جعلتها سابقة إلى التحضر.

الجدول رقم (٤) يبين سكان الحضر في البلدان المتقدمة خلال الأعوام الواردة.

الفترة / البلد	١٨٨٠-١٨٩٧	١٩١٣-١٩٤٦	١٩٧٥	١٩٩٥
إنكلترا	٦٧,٩	٨٠	٨٨,٧	٨٩
بلجيكا	٢٣	٦٢,٢	٤٩,٩	٩٧
ألمانيا	٢٩,١	٥٦,٥	٨١,٢	٨٧
الولايات المتحدة	٢٨,٦	٥٤,٣	٧٣,٧	٧٦
كندا	١٥,٩	٥٣,٢	٧٥,٦	٧٧
فرنسا	٣٤,٨	٤٨,٧	٧٣	٧٥
الدانمارك	٢٨	٤٢,٣	٨٦,٨	٨٥
السويد	١٥,١	٣٢,٨	٨٢,٧	٨٣
روسيا/ السوفييت	١٥	-	٦٦,٧	-
النرويج	١٨,٣	٢٨,٤	٦٨,٢	٧٣

المصدر:

عبد القادر القصير، الهجرة من الريف إلى المدن (في المغرب)، دار النهضة، بيروت، ١٩٩٢، ١٢٣.

-برنامج الأمم المتحدة الإنمائي /UNDP، تقرير التنمية البشرية، ١٩٩٨، ٩٩.
-برنامج الأمم المتحدة الإنمائي /UNDP، تقرير التنمية البشرية، ٢٠٠٠، ٢٢٣.

وبقراءة الجدول السابق نجد أن نسبة التحضر كانت متواضعة نسبية قبيل أن تقطف ثمار الثورة الصناعية التي شهدتها البلدان المتقدمة، ثم ما لبثت أن ارتفعت بما يتوافق مع التغيرات العميقة التي شهدتها البلدان، والنقطة الثانية أن الثورة الصناعية كانت سابقة للتحضر في البلدان المتقدمة؛ فالثورة الصناعية قد بدأت في عدد من البلدان الأوروبية مع منتصف القرن التاسع عشر وبعضها قبل ذلك، إلا أن الملاحظ بقراءة الجدول رقم (٥) يبين نسبة تطور سكان الحضر في بعض الأقطار العربية خلال الأعوام: ١٩٧٥-١٩٨٥-١٩٩٥. العمود الأول أن نسبة سكان الحضر كانت ما زالت متواضعة بحيث تظل المدينة منتجة أكثر مما هي مستهلكة، تستطيع استيعاب أبنائها الوافدين من مهاجرين ومواليد جدد.

وهكذا فالمدن في البلدان المتقدمة قد نمت «وفقاً لما تتطلبه حاجات تطور الإنتاج فيها ووفقاً لفرص العمل التي توافرها للقادمين الجدد إليها، وكان تطور خدمات السكن والمواصلات والتعليم والصحة وغيرها يواكب تطور الإنتاج خطوة فخطوة»[٣٧] مما أبقى المدينة في البلدان المتقدمة منظمة متجددة وذات نسيج عمراني وثقافي متناغم ولم تبل بالنمو السرطاني وأحزمة الفقر.

فإذا كان الأمر كذلك في البلدان المتقدمة، فكيف حال المدينة العربية؟.

منذ أوائل القرن العشرين بدأت المنطقة العربية تشهد مداً حضرياً متزايداً وتغيرات سياسية عميقة تركت آثارها على المدينة وعلى علاقتها بالريف، فقد ارتفعت نسبة سكان الحضر من ١٠٪ مع بداية القرن إلى ٢٥٪ عام ١٩٥٠، ثم على ٣٠٪ عام١٩٧٠ وإلى ٤٠٪ عام ١٩٧٥ ثم إلى ٥٥٪ عام ٢٠٠٠ وبمعدل نمو سنوي بلغ ٥٪ خلال الفترة: ١٩٧٠-١٩٩٠[٣٨].

جدول رقم (٥) يبين تطور نسبة سكان الحضر من مجموع السكان في بعض الأقطار العربية في السنوات التالية:

السنة / الأقطار	١٩٧٥	١٩٨٥	١٩٩٥
تونس	٤٥	٥٦,٨	٦٢
الجزائر	٤٠	٤٨	٥٦
سورية	٤٣	٤٩,٥	٥٢
العراق	٥٦	٧٠,٦	٧٥
مصر	٤٢	٤٦,٥	٤٥
موريتانيا	١٤	٣٤,٦	٥١

المصدر:
- سمير عبده، ترييف المدينة العربية ومدننة الريف، دمشق، دار طلاس، (د.ت)، ٢٠٣.
-برنامج الأمم المتحدة الإنمائي /UNDP، تقرير التنمية البشرية، ١٤٧:١٩٩٨؛ ١٧٥.

وبمقارنة المعدل السنوي للنمو الحضري العربي (٥٪)، مع غيره في البلدان الأخرى نجده من أعلى المعدلات في العالم في نفس الفترات. فهل ارتبط هذا النمو بحاجة المدينة العربية وبتطور حركتها الصناعية وقدرتها الاستيعابية؟.

في سنة ١٩٧٠ كانت نسبة سكان الحضر في كل مكان من مصر والعراق والمغرب وتونس هي ٤٥، ٤٣،٣٥،٤٣ على التوالي، وكانت نسبة العاملين في الصناعة في تلك الأقطار على التوالي ١٨، ١٠، ١٣، ١١[٣٩].

وبقراءة العلاقة بين أرقام النمو الحضري والنمو الصناعي نلاحظ ما يلي: بينما سبق التصنيع التحضر في البلدان المتقدمة (التي أوردناها سابقاً) بحوالي ٢٥ نقطة مئوية، نجد أن التحضر سبق التصنيع بحوالي ٢٥ نقطة مئوية في هذه الأقطار العربية.

وفي هذه الحالة تصبح المدينة مستهلكة أكثر مما هي منتجة، وبالتالي تكون المدينة نفسها عالة على الاقتصاد القومي وتستنزف جزءاً كبيراً من فائض القيمة والمخصص منه للأرياف، وبهذا الوضع تصبح المدينة عاجزة عن تأمين متطلبات الوافدين إليها، من خدمات السكن والصحة والتعليم والمرافق العامة الأخرى، فتنمو الأحياء الجديدة نمواً عشوائياً، وتفتقد للخدمات المختلفة، وتغدو أقرب للريف منها للمدن، وهذا حال المدن العربية التي تضخمت بفعل الهجرة الريفية والنمو الطبيعي دون أن تنمو معها بنية صناعية تفوقها وبنية خدمية موازية، فكان نموها الحضري يحمل النقيضين في دلالاته، فهو مؤشرٌ للتقدم ومعطل له في آن معاً.

وبدا التحضر في المنطقة العربية، عبئاً وعائقاً للتنمية عموماً وللتصنيع خصوصاً وهو ما زال من أعلى المعدلات في العالم. ففي عام ١٩٨٠ تزايد سكان المدن في البلدان المتقدمة بمعدل ١,٦٪ وفي البلدان النامية بمعدل ٤٪ بينما في الوطن العربي بمعدل ٦٪[٤٠].

وبمقارنة أوضاع المدينة الغربية المتقدمة مع أوضاع المدينة العربية المتعثرة، ونسبة النمو الحضري في كل منها، نجد دائماً الصورة معكوسة، فبينما يسبق التصنيع وبركاته التحضر في البلدان المتقدمة، يسبق التحضر التصنيع في البلدان العربية، وتبقى بالتالي عاجزة عن استيعاب وتأمين حاجات القادمين إليها، وبهذا العجز تريفت المدينة العربية بأحياء المهاجرين المتواضعة، وتبعه ترييف ثقافي واسع الطيف.

وأما عجز المدينة العربية عن دعم الناتج القومي بقيمة مضافة، فإنها لن تستطيع توسيع مؤسساتها الإنتاجية، وستضطر إلى بناء مؤسسات خدمية جديدة تحت ضغط الحاجات المتزايدة عليها، ولن يكون ذلك ممكناً في ظل ناتج قومي متواضع.

ففي سورية تشير البيانات الرسمية على ان نسبة العاملين في قطاع الصناعة هي ١٩٪ بينما العاملين في قطاع الخدمات ٤١,٥٪، ومن بين العاملين في الدولة، فإن نسبة عمال الإنتاج

ظلت في حدود ١٠٪ من مجموع العاملين وذلك في عام ١٩٩٣، وهي ٢٧,٥٪ من مجموع العاملين في الصناعة، في حين ارتفعت نسبة الإداريين والفنيين والكتبة على أكثر من ٥٧٪ من مجموع العاملين في الدولة[٤١].

ومن ناحية ثانية، فإن الأعداد المهاجرة من الريف إلى المدينة مع أسرها تتطلب وبشكل سريع تامين الخدمات العامة مثل المياه والمدارس والشوارع و..الخ، وهذا ما يجبر الدولة على تأمين تلك الخدمات.ومؤسساتها على حساب تاجيل أو تقليص إنشاء مؤسسات إنتاجية جديدة، وتأجيل الأخيرة يحول دون تامين الأولى مما جعل المدينة العربية تدور في هذه الحلقة المفرغة، وتزداد أوضاع غالبية سكانها سوءاً.

وفي اليمن يرى أحمد القصير: أن حركة المجتمع المدني وبفعل الهجرة الريفية، قد جعل من عدن سوقاً حقيقية للعمل، وأوجد ذلك تحركات سكانية بينها وبين مناطق الداخل، ومناطق ساحلية أخرى، ولكن تلك المدينة الصغيرة لم تكن قادرة على استيعاب الأعداد الكبيرة التي شملتها التحركات السكانية الجديدة، والتي كانت الزراعة الموسمية توفر احتياطياً دائماً لها، ومن هنا تحولت عدن على نقطة انطلاق إلى[٤٢].

لقد كانت العلاقة بين التحضر وقدرة المدينة العربية، علاقة عكسية أعاقت عملية تنمية المدينة، فأفسدت الحياة الحضرية، وبفعل هذه العلاقة المتوترة، تحمّلت تلك المدينة أعباءً إضافية ناءت عن حملها، مما خلق وعقد مشاكل حضرية متعددة كانت لها انعكاسات سياسية لاحقا

مراجع ومصادر

(١) مجموعة من المفكرين، المواطنة والديمقراطية في البلدان العربية، بيروت، مركز دراسات الوحدة،٢٠٠١، ٥٥.

(٢) محمد جابر الانصاري، تكوين العرب السياسي ومغزى الدولة القطرية، ط١، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٥، ٧١.

(3) F.Benet, «the Ideloggy of Islam Urbainzatis», in International Journal of Comparative socicologgy, Vol. 1V, 1963.

(4) Mo.Lombard, «the Golden Age of Islam» Translated by Joan Spencer, (Netherland), 1975, pp.119-135.

(٥) عبد الستار عثمان، المدينة الإسلامية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٢٨، ١٩٨٨، ٣٢٥.

(٦) غسان سلامة، المجتمع والدولة في المشرق العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة، ١٩٨٧، ٢١.

(٧) محمد عابد الجابري ومحمد محمود إمام، التنمية البشرية في الوطن العربي: الأبعاد الثقافية والمجتمعية، الأمم المتحدة واخرون، ١٩٩٦، ١٧.

(٨) المرجع السابق نفسه.

(٩) محمد كامل الخطيب، تكوين النهضة العربية، ١٨٠٠-٢٠٠٠م، دمشق، مطبعة اليازجي، ٢٠٠١، ٤٩١.

(١٠) عبد الستار عثمان، مرجع سابق، ٣٤٥.

(١١) سعد الدين إبراهيم، «حاضر المدن العربية ومستقبلها»، الفكر العربي، بيروت، السنة الأولى، العدد١٠، آذار -نيسان، ١٩٧٩، ٩٣.

(١٢) غرفة تجارة حلب، منشورات ١٩٩٩.
(١٣) حسن قبيسي، «من قضى ومن ينتظر»، الفكر العربي، بيروت، السنة السابعة، العدد٤٥، آذار ونيسان، ١٩٨٧، ١٠.
(١٤) مصطفى الخشاب، دروس في مقومات ونظم الشرق العربي، القاهرة، دار البيضاء، (د.ت)، ٢٢٨.
(١٥) مكسيم رودنسون، الإسلام والرأسمالية، ترجمة نزيه الحكيم، ط٢، بيروت، ١٩٨٢، ٦٥.
(١٦) شارل عيساوي، تأملات في التاريخ العربي، بيروت مركز دراسات الوحدة، ١٩٩١، ١٧٧-١٩٦.
(١٧) مسعود ضاهر، النهضة العربية والنهضة اليابانية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥، ١٩٩٩، ٩٨.
(١٨) مهدي عامل، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في الوطن العربي، بيروت، دار الفارابي، ط٥، ١٩٨٦، ٣٧.
(١٩) برهان غليون، اغتيال العقل، بيروت، دار التنوير، ط٥، ١٩٨٧، ٣٦.
(٢٠) مهدي عامل، مرجع سابق، ٢٦٢.
(٢١) عبد الجليل حليم، «التفاضل الاستعماري، والحركة الاجتماعية»، مجلة الوحدة، الرباط، السنة الخامسة، العدد ٥٧، حزيران ١٩٨٩، ١٥.
(٢٢) حسن قبيسي، مرجع سابق، ١٣.
(٢٣) غسان سلامة وآخرون، المجتمع الدولة في الوطن العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨، ٢١٤.
(٢٤) سعد الدين إبراهيم، النظام الاجتماع الجديد، القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٨٢، ٢٦.
(٢٥) عبد القادر القصير، الهجرة من الريف إلى المدينة (في المغرب)، بيروت، دار النهضة، ١٩٩٢، ١٤٠.
(٢٦) غسان سلامة، مرجع سابق، ١٢٦.
(٢٧) محمود عبد الفضيل، التشكيلات الاجتماعية والتكوينات الطبقية في الوطن العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨، ١٧٧.
(٢٨) برنامج الأمم المتحدة الإنمائي /UNDP، تقرير التنمية البشرية، ٢٠٠١، ١٥٧.
(٢٩) غسان سلامة وآخرون، مرجع سابق، ٢١٨.
(٣٠) سعد الدين إبراهيم، «حاضر المدن العربية ومستقبلها»، مرجع سابق، ٩١.
(٣١) ميشال فؤاد جورجي، الهجرة الريفية في جمهورية مصر العربية، الكويت، منظمة المدن العربية، ١٩٧٧، ٢٩، ٢٧.
(٣٢) عبد القادر القصير، مرجع سابق، ١٤٠.
(٣٣) رياض السعدي، الهجرة من الريف إلى الحضر في العراق، الكويت، منظمة المدن العربية، ١٩٧٧، ١٨.
(٣٤) سلامة وآخرون، مرجع سابق، ٢٢٤.
(٣٥) برنامج الأمم المتحدة الإنمائي /UNDP، تقرير التنمية البشرية، ١٩٩٨، ١٩٩.
(٣٦) برنامج الأمم المتحدة الإنمائي /UNDP، تقرير التنمية البشرية، ٢٠٠٠/٢٢٣.
(٣٧) موسى الضرير وخضر زكريا، مرجع سابق، ١٣٧.
(٣٨) برنامج الأمم المتحدة الإنمائي /UNDP، تقرير التنمية البشرية، ١٩٩٨، ١٧٤، ١٧٥.
(٣٩) سمير حسن، الاندماج الاجتماعي للمهاجرين الريفيين في الحياة الحضرية، أطروحة ماجستير (غير منشورة)، جامعة دمشق-كلية الآداب، ١٩٨٦، ٣٨.
(٤٠) سمير عبده، ترييف المدينة العربية ومدننة الريف، دمشق، دار طلاس، (د.ت)، ٣٧.
(٤١) المكتب المركزي للإحصاء، المجموعة الإحصائية، ١٩٩٥، ٨٣.
(٤٢) أحمد القصير، حركية المجتمع العربي: مثال اليمن، مجلة الوحدة، الرباط، السنة الخامسة، العدد ٥٧، ١٩٨٩، ٢٥.



الموضوعات الرومانسية في شعر نديم محمّد

وليد العرفي (*)

على الرغم من الفترة الزمنية القصيرة التي عاشتها الرومانسية، قياسا إلى المدارس الأخرى، إلاّ أنّ تأثيرها كان عميقا في الأديب العربي الذي وجد فيها تعبيرا عما كان يعانيه في ظل ذلك الواقع المأزوم على مختلف الأصعدة، ويمثل الشاعر نديم محمّد أحد أبرز الشعراء المعاصرين الذين أخلصوا لهذا المذهب دون سواه، وإذا كانت الآراء تختلف في توصيف انتساب بعض الشعراء إلى هذه المدرسة أو تلك[1]، فإنها تجمع على رومانسية الشاعر نديم محمّد الذي يحاول د. عادل الفريجات أن يوجد علاقة بين بدايات الرومانسية وبيتين من الشعر قالهما الشاعر في بداياته الشعرية وكادا أن يوصلاه إلى الذبح وهما :

(*) باحث وناقد (سوري).

العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

لقد زعموا بأنّ لنا إلها

ألا إنّ الجمال هو الإله

فقل للزاعمين برئت منهم

فإنّي لم أجد ربا سواه ٢٥

ونحن لانميل إلى هذا التوجّه، وتعليلنا لذلك:

١- أنّ الشاعر قال هذين البيتين وهو بين الثانية عشرة و الرابعة عشرة من عمره، وهي سنّ لا تؤهله فكريا لتبني موقف إيديولوجي محدد، ينمّ عن وعي يسمح بتوصيفه ضمن إطار التيار الرومانسي في ذلك الوقت، قدر تعبيره عن تمرّد ذي نزوع فطري شخصي، يتّصل بطبيعته الذاتية التي لم تكن علاقتها بالدين قائمة على قناعة راسخة.

٢- أنّ الرومانسية العربية لم تمسّ في ثورتها الدين أو المؤسسات الاجتماعية لأنّ: (مفهوم الثورة حاضر في الرومانسية العربية ،ولكنّه يختلف من مرحلة إلى مرحلة، ومن جماعة إلى جماعة شعرية أخرى كذلك ...دون المساس بالدين وغيره من المؤسسات الاجتماعية).٣٥

ولقد تجلّت رومانسية شعره في المواضيع التالية:

أوّلا- الطبيعة

لم تتخذ الطبيعة في شعر: نديم محمد شكلا جماليا وحسب، بل تتجاوزه إلى بعد دلالي يحيل على مرجعية المكان -الانتماء- الذي يرتبط به الشاعر بما يمثّل من حياة البساطة والوداعة، حيث الطبيعة في نظر الرومانسيين هي الحالة الجنينية الأولى، وعالم البراءة الطفولي الذي لم تفسده الحياة المعاصرة التي تغيّرت فيها المفاهيم، وانقلبت معها القيم والمبادىء، ولهذا يبدو هرب الشاعر الرومانسي إلى الطبيعة هربا إنقاذيا يقول الشاعر الفرنسي دو لامارتين:

(وجدت في الطبيعة من حسن الفهم، وطيب الصحبة، ما أخفقت في الحصول عليه من المجتمع).٤٥

فثمّة حالة انعتاق تحققها الطبيعة للشاعر من قيوده النفسية والاجتماعية التي تعيد إليه انسجامه الروحي مع ذاته في محاولتها البحث عن الجميل والنقيّ وهو ما عبّر عنه الشاعر: خليل مطران في شكواه إلى البحر، وما تمثّل في رحلة الشاعر: المعلوف الوهمية إلى عالم الطيور خلاصا من بني جنسه.

إنّ تفضيل الشاعر: نديم محمد للريف على المدينة يبدو طبيعيا وفق معيار النزعة الشعرية الرومانسية التي اتّسم بها شعره من جهة، ولطبيعة انتمائه للريف بحكم المنبت الاجتماعي الذي ينتمي إليه من جهة أخرى يقول:

عفن المدينة فار من

خبزي وفاض على صحافي

وشكا فمي وهفا إلى

أنداء ساقيتي جفافي

قطرا تذوّبني وته

درني المدينة كالرعاف

فقد مثّلت الطبيعة في شعر نديم مكانة خاصّة على الصعيدين اللغوي والنفسي:

١- لغويا: إذ تشكّل الطبيعة أكبر الحقول الدلالية الدلالية في شعره من حيث عدد المفردات المفردات وما نتج عنها من تشكيلات دلالية حتى نستطيع أن نقرر باطمئنان أنّ شعره لا يتجاوز موضوعين هما: (الطبيعة والحب)

٢- نفسيا: تجسّد باكتساب الطبيعة في شعره شعره درجة وصلت إلى حدّ التقديس والتعظيم والتعظيم جعلت منها قيمة يحلف الشاعر أيمانه بها: أيمانه بها:

بسرى الغيمة المرهرهة السمـ..

راء في موكب النجوم الخطير

بهفيف الأريج بين الرياحيـ..

ن وسبح النسيم فوق الغدير

بحوار الأوراق في الفنن الرطـ

ب مرفات شعرك المنثور

والشاعر يجعل من الريف حلما لا يتمنّى أن يستيقظ منه، فيحاول أن يحيا لحظاته كلها بكلّ تفاصيلها الجزئية والدقيقة، وفي النشيد: (-١٦- السادس عشر) يقدم لنا لوحة رائعة للريف يصور من خلالها أدقّ تفاصيل الحياة اليومية، ومجريات برنامج عمله اليومي بلغة تشفّ عن نزوع الشاعر الرومانسي، وتلاشيه الروحي في تلك الحياة التي يحياها بقلبه وعقله،إنّه صورة فوتوغرافية نابضة بالحياة التي تعكس بساطة الحياة، ولذّة العيش، ونشوة الشاعر بهذا الجمال الفطري الّذي يجبر المتلقّي على مشاطرة الشاعر ذلك الشعور:

عيشة هذه المفاتن ألوا..

ح صغار من سفرها المسطور

وكأنّي أعيشها فعلى أطـ..

راف ثوبي طعم الصباح المطير

إنّها لذّة العيش التي لا يحسها إلاّ من عاشها بكل جمالها وعفويّتها، وتأصّلت فيه طبيعة الريف التي ما زالت تخبىء الكثير من خيراتها الدفينة التي تمثّل الكنز الحقيقي للإنسان:

عيشة هذه المباهج حبًا..

ت لآل من كنزها المطمور

ولا يمثل الريف مجرد مكان للشاعر وحسب، وإنّما يجسّد الحريّة التي ينشدها ليستطيع الانعتاق من أسر المحيطين:

أ- الخارجي: الذي يمثّله المجتمع بكل تقاليده وعاداته.

ب- الذاتي- الجسدي- الذي يرغب الشاعر التخلص منه ليكون حرّا من محدوديّة الجسد إلى فضاء الروح الأرحب لأنّ هذا التحرر الجسمي كما يرى محمّد عباس: (مثار سرور لدى هذه النفوس المضطربة، إذ ترى فيه رمزا للخروج من حدود الذات والامتزاج بالعالم لينتقل المرء من حدود جسمه إلى أن يصير جزءا من شيء أعظم)٥٠.فيتمنّى الشاعر لو أنّ له جناحين يحلّق بهما كما تفعل الطيور

ليتني طرت في السماء مع الطيـ..

ر ولم أختبىء وراء الخدور

ولكنّ تقلّص الفوارق بين المدينة والريف بفعل التطور الحضاري، أفقدت إنسان الريف ذلك الألق الطفولي الذي كان الشاعر يجد فيه صفاء الريف ونقاءه ليتحوّل إلى نقمة بعد

أن كان نعمة كما يقول د: عادل الفريجات(٦) فيبحث عن ذلك الريف وإنسانه المخزون في ذاكرة الشاعر عبثا فلا يجده:

أين ريفي،وداعة وحياء..

أين ريفي وجها طليقا وسيما ؟!

أين إنسانه العفيف كبسم الـ..

ورد والضوء رونقا وشميما ؟!

وإذا كان الشاعر القديم قد رأى في ربّات الجمال والجنّ مصادر الإلهام، فإنّ الطبيعة في شعر نديم محمد هي مصدر إلهامه، وتفتّح عبقريّته:

أيّها المرجفون هذا جهادي..

فاسألوه،فعنده أنبائي

قلمي عطّرت أناشيده ريــ..

ـفي وأزهت نسوره أجوائي

يرتبط الشاعر: نديم محمد بالريف ارتباطا معنويا وجسديا، إذ يمثّل بالنسبة إليه الحبّ الحقيقي، والصدق الاجتماعي في العلاقات الإنسانية الّتي شوّهت، فحياة الريف هي فسحة الأمل التي ما تزال تفتح نوافذها لمن يعشق عيش الحياة ببساطتها ونقائها، إنّها طبيعة الإنسان الذي ينتمي بصدق ووفاء إلى أرضه مهما ابتعد عنها، أوتغيّرت، إذ يبقى حنين الإنسان دائما إلى منزله الأوّل غريزيا كما يقول الشاعر أبو تمام:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه دوما لأوّل منزل ؟!(٧)

والشاعر نديم محمد ابن الريف الذي جبل على حبّه،فكانا توأمين لما يجمع بينهما من ذكريات مشتركة،وما يربط بينهما من علاقات اجتماعيّة، وصلات قرابة ونسب، فالريف يعني: البيت والأم والشقيقة والرفاق الذين ما يزالون على إخلاصهم ووفائهم:

أتركوني أفرّ من غربة الحـ..

بّ إلى الريف عالم الأرحام

فيه بيتي وفيه أمّي وأختي..

ورفاقي وفيه دار سلامي

لقد مثّلت الطبيعة في شعر: نديم محمّد سمة من سمات متنه اللغوي تؤكّد نزوعه الرومانسي الذي استطاع الشاعر تمثيله في شعرنا المعاصر خير تمثيل جعله أحد أبرز شعراء النزعة الرومانسية في سورية دون منازع، بل كما يعدّه عيسى بلاطة: الرومانسي الأول في الشعر السوري.(٨)

ثانيا - التمرّد والثورة:

لقد تضافرت أسباب متنوّعة في ظهور نزعة التمرّد والثورة التي بدأت جنينية مع الشاعر منذ أن أدرك الوجود ووعاه، وقد تجلّت مظاهرالثورة واتّجاهاتها فيما يأتي:

١- الثورة ضدّ الكبت الجنسي:

فشعره يمثّل صرخة تمرّد وثورة احتجاج على القيود الاجتماعية التي حاول التخلّص منها بدعوته إلى تخطي الأعراف والتقاليد السائدة موجّها خطابه إلى المرأة من أجل التحرّر والانعتاق من أسر ذاتها مطالبا إيّاها الخروج من قوقعة الجسد وتركها العنان لعواطفها لتعبّر عن إحساساتها الدفينة بكل عفوية والتصريح برغباتها المكبوتة الرافضة

سلطوية الذكر وهيمنته عليها ليصبح الرجل شريكا لها في هذه الثورة الأنثوية التي يريد من خلالها تحقيق حرّيّته التي لن تتحقّق إلاّ بتوازيها مع ثنائيها الطرف الآخر: (المراة) التي تتمّ بوجودها ومشاركتها معادلة السعادة المرجوّة يقول:

حواء يا جسد الأل..
ـوهة بين أحضان العبيد
لا تنكري هذا ندا..
ء الجنس يهزأ بالقيود
هوصانع الإنسان في
الإنسان مبتكر الوجود

ومن ذلك قوله في موضع آخر :

هيا إلى إعمار لذ
ا ت و ساعات قليلة
حسناء صبّي الخمر واسـ..
ـقي واشربي نخبي وغني

وفي استخدام الشاعر صيغة الجمع في لفظة: (لذّات) ما يؤكد نزعته التمرّدية التي لا حدود فيها لجماح مشاعره التي لا يريد لها أن تبقى حبيسة سجنها الجسدي، ولذلك تتوالى أفعال الأمر: (هيّا، صبّي،اسقي اشربي غنّي) الّتي تحيل بدلالاتها عبر مظهرها اللغوي على تلك الروح الثوريّة الّتي اتّسم بها شعره.

٢-تمرّده على المجتمع بعاداته وشعائره :

لم يكن نديم محمد منسجما مع الواقع الاجتماعي الذّي كان يرى من خلاله صورة الحياة المتناقضة بكل ما تحمله هذه التناقضات من آلام تنعكس على نفسيّته المرهفة، وهي ترى انعدام الموازين العادلة وتغيّر المفاهيم وانقلاب المعايير الّتي لا تعطي كل ذي حقّ حقّه، مما جعله يعلن تمرّده على الإجماع السائد.

وقد برز هذا التمرّد من خلال مظهرين: اجتماعي وديني

الأول- المظهر الاجتماعي :فقد أعلن ثورة على كلّ ما هو سائد لدى المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف،فنجده يستخفّ بتلك السلوكيات إلى حدّ السخرية وإعلانه تحدّيها، معلنا تمرّده على الإجماع السائد، غير مبال بما يمكن أن يجرّه عليه هذا الموقف التمرّدي من نبذ ومضايقات، يقول بصيغة المتحدّي:

يا من يعاتبني أنا
وحدي المحاسب في ذنوبي
فامسك لسانك وابتلع
في الحلق لعنة مستفيب
أصفيرتي ظمأ الفرا
ش إليك فانسطحي بقربي
والناس تحرق سخرهم
نار ويسلم عطر حبّي
الناس من يصغي إليـ..
ـهم حرب سلم سلم حرب
ينهون عن كل الدرو
ب ليسرحوا في كل درب

الثاني- المظهر الديني، وقد تجلّى من خلال رفضه بعض الشعائر الدينية كفريضة: (الصوم) الّتي لا يرى فيها سوى سلوك يبعد النفس عن التمتّع بالحياة وملذّاتها، إذ لا يرى في هذه الفريضة غير الجوع والعطش، فيطالب

المرأة التي يريد أن يتمّ تمرّده بها ومن خلالها مشاركته ذلك العصيان فيقول:

في خيمتي خبز الحيا..
ة وخمرها بيدي كريم
للصائمين الجوع والـ..
ندم الكثير فلا تصومي

إنّ تمرّد الشاعر لم يكن نزوعا يعبّر عن ميول شعرية آنية نتيجة موقف رفضي للمجتمع وحسب، وإنّما هو تعبير عن موقف إيديولوجي يحاول من خلاله أن يطرح فلسفته الخاصّة التي يحاول ان يبني وفقها عالمه النفسي ويؤسّس عليها اتّجاهه المسلكي قولا وممارسة:

قومي إلى رغد الحيا..
ة إلى جنّى متع غوالي
قومي إلى خمر إلى
لهو إلى عيش مثالي

ولقد رأى في السياسة مظهرا من مظاهر الفساد الاجتماعي الأخطر، فأخذ يدعو إلى الحقيقة، وعدم الاختباء خلف الشعارات الزائفة، مطالبا بإسقاط الأقنعة، وكشف زيف الحكّام والملوك:

قالوا بألسنة المنى
والشعر والخطب الفصاح
ورأيتهم لا ينفرو..
ن من الهوان إلى السلاح
فعرفت أخلاق العبيـ..
ـد الصيد آساد النباح

ولم تكن ثورة الشاعر نديم محمد مقتصرة على صعيد الموضوعات التي تناولها بل، تجاوزتها إلى الجانب اللغوي الّذي ظهر من خلال استخدامه ألفاظا جديدة لم تكن قد عرفت في معجمنا الشعري القديم، مثل: (الدولار- لحاف-مسامير-شعب -معطف القانون- الفأر- الزيت- الحرارة- الكوخ- الأغا ...الخ)

وأضأت مصباحي ولو
أنصفت قلت حطام جرم
ومزقت كرسيا لأحـ..
ـرقه وأدفىء برد جسمي
وطمرت صدري في لحا
ف مهترٍ من عهد طسم

فقد ثار على اللغة القديمة الّتي أنهكها الاستعمال والتداول مستبدلا بها مفردات العصر والحياة بما استطاع توظيفه من ألفاظ وما نتج عنها من تراكيب عبر تشكّلاتها السياقية التي أغنت رصيده المعجمي باختلاف الظهورات اللغوية في شعره .

ثالثا- التشاؤم واليأس:

تجمع الدراسات الاجتماعية -النفسية- على أنّ المجتمع بعد من أبعاد الشخصية، لأن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، فهو يتأثر بمحيطه الاجتماعي الذي يعيش فيه منذ تكوينه الجنيني في رحم الأم إلى لحظة وفاته، وهذه العلاقة التأثيرية تطال الشاعر بصورة أعمق من الإنسان العادي لما يتّسم به الشاعر من الإحساس المرهف والوعي الذي يجعل منه مرآة تنعكس عليها الحياة بصورة أكثر شفافية

وتعبيرا صادقا عما يدور فيها من أحداث خاصة وعامّة.

لقد شكّلت فترة الانتداب الفرنسي على سورية غمامة سوداء اصطبغت بها البلاد كلّها بصورة عامّة، وقد أثّر ذلك في البنية النفسية لكثير من الشعراء، فطبعها بمشاعر الخيبة وأحاسيس الفقد التي تظهر في شعر نديم محمّد بوضوح في جانبين:

الأول- عام: فقد كان الشعور بتلاشي الآمال الوطنية في الحرّية والاستقلال التي لم تستطع الثورات الكثيرة أن تحقّقها باعثا على اليأس والتشاؤم.

الثاني -خاص: يتعلق بموقف الشاعر الرافض لما يحيط به من زيف المظاهر التي تقوم على الكذب والخداع والنفاق مما جعله يفضّل الانزواء واعتزال الناس ليعيش وحيدا يعاني مرارة الوحدة واليأس وقد طغت عليه روح التشاؤم والسأم من خلال إحساسه الذي امتزج فيه الخاصّ بالعام والوطني بالاجتماعي، لتكتمل الدائرة التي سدّت عليه كل المنافذ الجميلة في الحياة، فلوّن الحزن لوحة الرؤية لدى الكثير من شعراء تلك المرحلة التي انعكس عليها طابع الحزن الذي ساد وقتذاك من خلال انعكاس التاريخي على النفسي مشكّلين نغمة حزن لم تتحدد جغرافيتها في مساحة القطر العربي السوري وحسب، بل كانت موجة من الإحباط واليأس شملت الوطن العربي كلّه، فمعظم ما أنتجه الأدب العربي في النصف الأول من القرن العشرين جاء متّسما بهذه السمة، وهو ما يعبّر عنه د.شوقي ضيف في وصفه شعر عبد الرحمن شكري بقوله: (فعبد الرحمن شكري هو شاعر التشاؤم الأبرز ودواوينه السبعة التي نشرها ما بين عامي: ١٩٠٩م- ١٩١٩م كلّها تصوّر لنا قصّة التشاؤم والحزن كما تصوّر اليأس المطبق والناس أجمعين)*٩ وهذه الحالة من اليأس والتشاؤم تظهر لدى نديم محمد في أقواله مثلما تتجلّى في شعره، وهي حالة مرتبطة بالواقع العام، قدر ارتباطها بالقدر الشخصي العاثر في علاقته بالآخرين، أسهم في تشكيلها أسباب نفسية تمثّلت بإحساس الشاعر الدوني الذي كان يشعر به تجاه إخوته، أذكى هذا الشعور لديه خلقة لم تكن ذات نصيب من الوسامة ترافقت بضعف البنية الجسدية، وهو ما جعله في حالة صراع جسدي- نفسي دائم معهم يقول: (وانتظلمت أفكاري وحشة من بناتها :السامة والنفرة والسويداء إلى جانب ضعف مولدي ومرض ملازم ودمامة أو تشويه كما صورته لي سخرية إخوتي). *١٠

لقد ولّد عنده هذا الإحساس بضعف البنية الجسدية دافعا إلى تعويضه بعراكه معهم، فهو دائم الحديث عن صراعه وإيّاهم، وغلبه لهم إنه الشعور بالنقص الذي يجعله يلجأ إلى تعويضه عن طريق الاستكمالية حسب مصطلح علم النفس لردم تلك الهوّة بينه وبين إخوته، وقد جعلت منه هذه الأمور مجتمعة شاعرا ترشح قصائده بمشاعر اليأس والتشاؤم اللذين كانا نصيبه في الدنيا التي أوصلته إلى ذروة الأسى، ومنتهى الإحباط يقول:

بلغ اليأس بي مداه وفاتت
غاية الوهم في الهوى أفراحي

وقد توازت لفظة: (اليأس) غالبا مع لفظة (الغرام) في نصه الشعري وسبب هذا الارتباط فيما بين اللفظتين- الدلالتين- يرجع حسب تقديرنا إلى بعدين: عاطفي واجتماعي

البعد الأول- العاطفي، الذي تمثّل في اقتران عودة اليأس إليه مع قدوم الغرام كما في قوله:

عاد يأسي عادت جراحي وآلا..
مي وبؤسي وعاد عاد غرامي

فعودة اليأس ناتجة عن عودة الغرام المؤكدة بأسلوب التكرار للفعل: عاد

فثمّة حالة اتّساق نفسي جعلت من عودة اليأس مقدمة لخاتمة قدوم الغرام أو تجعل من قدوم الغرام نهاية تؤدي إلى اليأس.

البعد الثاني- الاجتماعي كان الشاعر نديم محمد دائما طرفا خاسرا في معركته الاجتماعية التي خاضها ضد التقاليد والأعراف السائدة آنذاك مما جعل اليأس في صدره قنبلة موقوتة فقدت صمام أمانها، ليطلب من الناس أن يفجّروها فيه:

أيها الناس أبكموني وغلّوني..
وشدّوا إلى أيديكم حمامي
فجّروا اليأس في ضلوعي فلا أشـ..
عر إلاّ بذلّة استسلامي

وقصائد الشاعر غنيّة بهاتين المفردتين، مما جعل لهما خصوصية تسم معجمه اللغوي الذي يؤكد تفرّد أسلوبه الشعري في عالم الإبداع المتألق بالمعاناة والعذاب.

رابعا- الاغتراب

لم يكن موضوع الاغتراب طارئا على الشعر العربي، بسبب الهوة التي تباعد بين الشاعر ومحيطه الاجتماعي الذي غالبا ما يقف حجر عثرة أمام الشاعر التائق إلى تحقيق طموحات، وأحلام تدفع به على الاغتراب الذي يتّخذ أشكالا منها:

أ- الغربة الواقعية الحقيقية، كما في غربة الشاعر امرىء القيس في رحلته الثأرية طلبا لاستعادة ملك أبيه الذي قضى نحبه فيها دون تحقيق حلمه المنشود.

ب- الغربة النفسية، التي تمثلت في شعر المتنبي وشخصيته على حدّ سواء بترفعه عن أناس عصره، وشعوره ببعده عنهم وتميزه منهم رغم وجوده الحياتي بينهم، إذ يقول في إظهار تلك المفارقة:

وما أنا منهم بالعيش فيهم
ولكن معدن الذهب الرغام**

ج- الغربة الاجتماعية، التي تتخذ شكل رفض اجتماعي تؤدي إلى عزلة فردية وانقطاع عن الناس مثلما فعل الشاعر: أبو العلاء المعري- رهين المحبسين- الذي فرض على نفسه غربة ذاتية، فكان سلوكه تجسيدا لتلك الغربة الاجتماعية قولا وفعلا.

وإذا كانت الغربة قد تمثّلت في شعرنا القديم مرتبطة بحالات ذاتية فرضتها ظروف معينة في أزمنة محددة، فإنّها اتّخذت اتّجاها سائدا عاما لدى شعراء الرومانسية، وفي شعرنا المعاصر تعكس حياة الشاعر: عبد الباسط

الصوفي هذه الغربة بشكليها الواقعي الذي تمثّل حقيقة بسفره للتدريس في كوناكري وشكل غربة نفسية روحية بإحساسه العميق الذي وسّع الهوّة بينه وبين العالم الذي لم يكن يرى فيه عالمه المأمول يعبّر عن هذا الإحساس فيقول:

غريب أحسّ اختناق النشيد
لهاث رفيف على مزهر
غريب وفي زحمة العابرين
أهيم وفي صخب الأعصر
غريب أمزّق صدر القنوط
وأعبس في وجهه الأغبر!!

ولقد دفعه هذا الشعور إلى وضع حد لتلك المفارقة في الحياة التي أنهاها بمأساة انتحاره في بلاد الغربة.

وقد تمثّلت الغربة في شعر نديم محمد بأربعة أشكال:

أوّلهما- الاغتراب الواقعي: وذلك أثناء سفره إلى أوروبة بهدف التحصيل العلمي التي تنقّل فيها بين فرنسا وسويسرا، وقد دامت تلك الرحلة أربع سنوات كانت نتيجتها الفشل، إذ لم يستطع تحقيق الهدف الذي اغترب من أجله.

ثانيهما- الاغتراب الاجتماعي: وهو نتيجة للاغتراب الأول وناتج عنه وهو الأكثر تأثيرا في شعره، فلقد تولدت عنده-نتيجة علاقته بمحيطه الاجتماعي- غربة عميقة منذ حداثة سنه، وتركه الضيعة هربا من حكم المشايخ عليه بالذبح بسبب بيتين من الشعر قالهما يمسّان الدين، ولم تكن علاقته بالناس المحيطين به سوى علاقة تنافر ورفض، وإدانة منه لتلك العلاقات القائمة على الكذب والنفاق والصداقات الزائفة وهو ما تؤكده سيرته الذاتية، فعلاقة نديم محمد بمحيطه الاجتماعي تبدو علاقة متبادلة تقوم على إنكاره للمجتمع مقابل رفض المجتمع له، وكان لهذه الظروف المحيطة تأثيرها الذي أدّى إلى الشكل الآخر لغربته وهو ما يمثله الشكل الثالث

ثالثا- الاغتراب النفسي: تلك الغربة التي كان يشعر بها منذ الصغر من خلال إخوته الّذين كانوا ينظرون إليه بعين السخرية، مما حدا به إلى اعتزال الناس والانكفاء على نفسه التي أصبحت حياتها غمامة سوداء يقول:

أنا أمضي كالتّيه في قلب صحرا..
ء وأجواء غربة حالكات

وفي ظل هذه الوحدة القاسية، وأمام هذا الواقع المرير، لا يجد إلاّ الأمنيات سبيلا وحيدة يستطيع من خلالها تغيير خارطة الكون الأدمي، وإعادة عقارب الساعة إلى الوراء، ليعيش زمانا غير زمانه، ويبني مكانا غير مكانه الذي لم يجد فيه مبتغاه، ولذلك تتكرر أمنياته في النشيد الثالث والثلاثين (٣٣) يقول:

ليتني أملك الزمان فألوي
رأسه نحو غابر الأحقاب
ليتني أملك الزمان فلا أجـ..
ري خطاه على رؤوس الحراب
ليته لم يلد سموم أفاع
ليته لم يلد نيوب ذئاب

ليصل عبر تلك الأمنيات إلى الحيرة التي تولّد في نفسه رغبة الأسئلة التي تمثّل شكلا جديدا للاغتراب، وهو

رابعا- الاغتراب المعرفي الذي يفتقد فيه طريقه وخطاه يقول:

من أنا في الحياة؟ سخر العشيّا ..

ت السّكارى على دروب الضباب

حيرتي غربة الخطى وسبيلي..

في دجى ليلها سعير عذابي

وقد أدى إحساس الشاعر بغربته بأشكالها المختلفة إلى تعميق الشرخ النفسي بين الشاعر والمحيط الاجتماعي الذي كان الشاعر نديم محمد واحدا من مجموعة أحسّت بعمق الهوّة بين ذواتها ومجتمعاتها، وإذا كان تغير المجتمع كلّه ليس ممكنا، فما عليها إلا الابتعاد ناجية بنفسها، أو الانكفاء على ذاتها يتملكها الشعور بالغربة، والإحساس بالوحدانية.

خامسا- الموت والضياع

اتّخذ الشاعر الرومانسي في تعبيره عن الواقع اتّجاها آخر غير ما قامت عليه الكلاسية التي اعتمدت العقل والمنطق، إذ كان الشاعر الكلاسي الذي يتصدّى لتصوير ظاهرة ما، يستخدم أسلوب الاستدلال والاستنتاج العقليين القائمين على ارتباط النتائج بأسبابها، واستناد الخواتم إلى مقدّماتها، فتبدو الظواهر خاضعة لقوانين القدر والجبرية، وهي إذ تدعو إلى تغير هذه الظواهر-السلبيات-فإنّما تعتمد سبيل الدعوات الإصلاحية التي لم تعد تلائم الزمن الذي يستدعي تغيره عمل الفرد نفسه، وبهذا الفهم الجديد والرؤية المغايرة في فهم عملية التغير الاجتماعي أدرك الأديب دوره الجديد وما يقتضيه منه، فأخذ على عاتقه مسؤوليته الاجتماعية من خلال ارتباطها بذاته التي كان يراها محور الكون، فمظاهر الطبيعة الكلية ما هي إلا انعكاس لمعاناة الشاعر التي يحياها في واقعه الذي يتجسّد حقيقة مؤلمة تؤدي به إلى الضياع الحقيقي، والموت النفسي نتيجة اصطدامه بالواقع الذي يكشف له عبثية مناداته بتغير الواقع ،ليرتفع صوته على شكل خطاب شعري حادّ يتّسم بالنزق والتمرّد تعبيرا منه عن حالة الضياع، فغالبا ما يصوّر الشاعر الرومانسي نفسه بريشة في مهب الريح، أو بالسفينة التي تتقاذفها الأمواج في لجّة البحر (في ظلال هذا التوجه النفسي المحكوم بمشاعر الحيرة والضياع، تستبعد عناصر المصادفات من المعادلات المطلوبة لدراسة صورة السفينة التائهة في عرض البحار)١٢

ويعبّر الشاعر نديم محمد عن حالة الضياع التي يعاني منها نتيجة وجوده في مجتمع لا يستطيع أن يهادنه، أو يحقّق الانسجام معه، إذ تكثر في متن نصوصه مفردات: (حيرة، ضياع، التيه) تعبيرا منه عن تلك الحالة غير المستقرة في علاقته بمحيطه الاجتماعي يقول معبّرا عن ذلك الشعور:

تهت في النور ضعت بين رفاقي

حرت حتّى في ضجعتي وقيامي

ولإنابة الضمير دلالته على الصعيد النفسي الذي يعكس حالة المواربة التي يحاول

الشاعر اصطناعها في محاربته المحيط المتسلّط الذي يجعل الشاعر يعيش إحساس الاستلاب الاجتماعي، والاضطهاد العاطفي اللذين يؤدّيان به إلى هذا الضياع، وتلك الحيرة التي تعكس بدورها شكلا من أشكال الموت النفسي الذي يتمثّل بوضوح في لغته التي تشكل حقلا دلاليا خاصّا في معجمه الشعري الذي لايبتعد فيه كثيرا عن هذا المفهوم الذي يرتبط عنده بمشاعر الخيبة العاطفية التي تنعكس في لغته نبرة استعطاف وطلب شفقة في خطاب المنقذ -المراة-التي يتوجّه إليها بهذه الصيغة الندائية المتسائلة:

أفيرضيك أن يحطّمني البؤ..

س وألقى في كلّ يوم حمامي ؟!

وقد أدّت الأزمات النفسية التي عصفت بالشاعر من حيرة وضياع إلى إحساسه بالموت الذي انعكس عليه جسديا كما في قوله:

ما لقلبي الجريح يصرخ منهو

شا بأنياب حيّة رقطاء؟

ما لصدري كخربة الموت أشلا..

ء توسّدنه على أشلاء؟

ما لنفسي كأنّها وحشة الكهـ..

ف بليل الجريمة الشنعاء؟

ومثل هذه التساؤلات التي لا يريد لها جوابا، لأنّها أسئلة العارف المستكشف، لا الجاهل المستفهم تقوم على عملية دمج النفسي بالجسدي من خلال استخدامه الأعضاء الدالة على إصابتها بما يعانيه إذ تكثر مسمّيات الأعضاء مثل: القلب _الصدر_ في شعره، وهو في اختياره هذين العضوين من أعضاء الجسد، إنّما يعني عطب الجسد كلّه من خلال إصابتهما، لما لهما من أهمية في حياة الإنسان من الناحية الوظيفية علميا، وهو ما يتّفق دلاليا مع توظيف الشاعر مفردة: (نفسي) بهدف إثبات حركة الموت التي تتصاعد وتيرتها عبر حركة دراماتيكية تتمظهر لغويا بشكلين:

الأوّل- الجسدي من خلال مفردتي: (قلب وصدر).

الثاني- النفسي، عبر استخدام مفردة: (نفسي) التي تؤكد وقوع حالة الموت الحقيقي، لأنّ النفس أعمّ من الجسد وأشمل منه.

سادسا- دور الشعر ومسؤوليّة الشاعر:

تبدلت نظرة الشاعر للشعر، باختلاف مفهومي الكلاسية والرومانسية للأدب عموما وللشعر بصفة خاصّة ذلك التغير الذي توضح في هجوم الجيل الجديد على الجيل القديم، إذ كشف من خلال هجومه وظيفة الشعر، وطبيعة العلاقة التي يجب أن تربط بين الشعر والشاعر، فلم تعد مهمة الأديب تنحصر في وصف الأشياء الخارجية وتعدادها، بل بات لزاما عليه أن يلج الجوهر ويلامس الأعماق١٣.

ولقد كان هذا التوجه العام قاسما مشتركا بين الأدباء والشعراء الذين ينتمون إلى الاتجاه نفسه، وهو ما يتجلى في شعر نديم محمد الذي يطرح رؤيته الجديدة للشعر فيحدّد مهمة للشعر من خلال نظرته الخاصة -العامة- التي يلتقي في إطارها الفهم الجمعي المتشكّل لدى المدرسة الأدبية التي يعبّر عنها، فالشعر وفق هذا الفهم الجديد لم يعد سجّلا لمآثر القبيلة، كما لم تعد مهمّته المنافحة عن أعراض القبيلة، والفخر

بأنسابها وأيامها وذكر بطولاتها، فدور الشاعر الفروسي ولسان القبيلة انتهى، ليرتقي الشعر إلى عوالم إنسانية أكثر رحابة وسموًّا، وهو ما تكشف عنه قصيدة نديم بعنوان: (شعري) التي يحدّد من خلالها الوعي الجديد للشعر، والمهمة المغايرة التي ينبغي عليه القيام به يقول:

يا بنت ما شعري سيو..
فا أو رماحا للشجار
شعري عناقيد اللا..
لىء في مصابيح الدراري

فلقد أصبح للشعر آفاق يرتادها، وفضاءات يحلّق فيها، بأجنحة العاطفة التي لم تعد تعترف للعقل بدوره القائد، فأحاسيس الشاعر وحدها هي القادرة على تحويل يبس العالم إلى خصب، وجعل القفر واحات خضراء عامرة بالنضرة والندى:

وعواطفي ماء وأنـ...
سام وظلّ في الصحاري

إذن فقد انتزعت العاطفة مكانة العقل الذي أعطاه الكلاسيون الدور الأهم، وحلّت الذاتية المرتبطة بالبناء النفسي الداخلي للشاعر محلّ الموضوعيّة الخارجيّة التي يربط بها الشاعر الكلاسي فرديّته المرتهنة للخارج الموصوف، أو الممدوح أو غير ذلك من الظواهر المحدّدة بمقاييس موضوعيّة خارج الذات المبدعة، فللشعر بالمفهوم الرومانسي رسالته الخاصّة به التي يتسامى بها، وينتقل بها من حالة الأنوية المرتبطة بحال الشاعر الكلاسي، إلى حالة الجمعية، إذ مهمّة الشاعر:

(هي أن يعزّي رفاقه في الشقاء، وأن يقيهم من عثراتهم)[١٤] ليكوّن عالما مثاليا مليئا بالحبّ والخير.

ويحدّد الشاعر نديم محمد طبيعة فنّه الذي يقوم على قاعدتين وأربعة خطوط في قوله: (مثل الشعر كمثل الموسيقى فإنّ له قاعدتين هما: اللغة والأوزان، وخطوطها أربعة: الفكرة، العمق، الروح و الفن)[١٥].

إنّ طبيعة الشاعر الرومانسية قد حققت له صفاءه النفسي، مما انعكس على شعره الذي اغتنى بمفردات تعبّر عن حالات تسام علوي ترتقي به إلى درجات التفرّد والانعتاق من أسر الجسد الآدمي الذي يتماهى في ذات الإله يقول:

لا تسجني في الإلـ..
ـه ومزّقي عنه فنائي

تشير صيغ الطلب عبر فعلي النهي: (لا تسجني) والأمر من خلال الفعل: (مزّقي) إلى القدرة الذاتية التي هي صفة من صفات الخالق التي يكتسبها الشاعر في حالات من الوجد، تتماهى فيها الذات البشرية بالذات الإلهية، مما يجعل الشاعر صانع معجزة، يقترب فيها من الأنبياء، إذتصبح القدرة صفة ملازمة للشاعر الذي يريد تغير العالم، عبر المسؤولية التي ألقاها على عاتقه، ليصبح الوجود أكثر صدقا وجمالا، يشعّ بالألق والحرّية والخير، وهو ما يدلّل على انتقال الرومانسية من دائرة الـ-أنا- إلى الآخر- انتقالا لا يلغي المسافات الخارجية الكلاسية بين الذات والعالم، و نظرة الرومانسيين الطوباوية تلك إلى المتخيّل المتمنّى بعيدا عن حقيقة الواقع وإفرازته

جعلها لا تستطيع الصمود طويلا، وأدّى بها إلى التراجع والانحسار.

سابعا ـ الألم :

يشكل الألم في الشعر الرومانسي مرتكزا أساسيا تنهض عليه البنية اللغوية، إذ يكوّن أحد أبرز عناصر العملية الإبداعية في توجّه التيار الرومانسي عموما، لأنه الحامل للفعل الإبداعي عندهم، وهو ما تؤكّده مقولة كيرمير: (الشعر ألم عميق، والأغاني الحقيقية هي التي تنفجر من قلب يتآكله العذاب)١٦

ولقد رفع الرومانسيون من قيمة الألم الذي أصبح معيارا قيميا في مفهوم الشاعر الفرنسي لامارتين الذي أكّد بأنّ: (أبدع الأغاني ما تسربل بالأسى)١٧.

ولا يبتعد هذا الفهم عن رأي موسيه: (أجمل الألحان أشدها بؤسا)١٨ . ولم يكن الشرق عموما وسورية خصوصا بمنأى عن هذا المنحى الذي وجد فيه شعراؤها تعبيرا عما في دواخلهم من حالات عكست الواقع السائد في تلك المرحلة التي تمثّل فترة إحباط وسوداوية أصابت الإنسان العربي المعاصر في الصميم وأحدثت شرخا عظيما في الوجدان الجمعي بما توالى عليه من هزائم وانكسارات تجسّدت سياسيا في أكبر خسارتين: قومية بنكبة ١٩٤٨ وضياع فلسطين، ووطنية تمثّلت في سلخ لواء اسكنرون وليس انتهاء بنكسة حزيران سنة ١٩٦٧م مما ولّد حالة من الانهزامية والألم الذي صار قاسما مشتركا تلتقي حوله جميع كتابات تلك المرحلة في الشعر والنثر على حدّ سواء، وعلى امتداد المساحة الشمولية للوطن العربي كلّه.

إنّ استعراض العناوين الصادرة وقتذاك تشير بوضوح إلى ذلك العنوان الكلي الجامع: (الحزن)الذي شكّل مظلّة استظلّ تحتها أدب تلك المرحلة١٩.

وفي هذا الإطار الجمعي نرى بأنّ آلام الشاعر نديم محمّد لم تكن تغريدا خارج السرب، أو تعبيرا عن ألم ذاتي بل كانت تلك الآلام انعكاسا للشعور الجمعي الذي يشكّل نديم جزءا منه.

ففي سلسلة آلامه الثلاثية التي صدرت تباعا تظهر مفردة الألم على اختلاف ظهوراتها الاسمية والفعلية بصيغها التصريفية مكوّنة مقولة محورية تدور حولها ومن خلالها جميع الموضوعات الأخرى، إذ تنتشر ألفاظ الألم في النص جاعلة منها حقلا دلاليا تطغى عليه صيغة الجمع التي استخدمها الشاعر في أسيقة متنوعة لتعبر عن الألم الجماعي الذي لا ينفصل بحال من الأحوال عن ألمه الخاص الذي نستشعر فيه القوة التي يمنحها له الشاعر من خلال قدرتها الذاتية على الفعل الذي ينبض فيها فيكسبها الحياة التي تستيقظ فيها مع ما لهذه اليقظة من دلالات لغوية ونفسية كما في قوله:

هبّ من وحشة السنين غرامي
وأفاقت من غفوها آلامي

وآلام نديم محمد التي لا تتخذ شكلا نفسيا واحدا ،فإنّها كذلك لا تظهر في متنه اللغوي ملتزمة صيغة محددة، إذ سرعان ما تتبدّى بصورة (الأوجاع) التي لا تختلف من حيث

القدرة والفاعلية في جسده عن آلامه السابقة:

وتفحّ الأوجاع ملء ضلوعي

كالثعابين في الرمال الظوامي

والشاعر نديم محمد في نزعته الرومانسية يبدو منسجما فكرا وسلوكا ينعكسان في إبداعه، فتأمل أناشيده (آلامه) يؤكد مصداقية وصف الشاعر نفسه عندما قال: (أنا فعلا شاعر الحزن والألم والرفض ؛لأنّ حياتي كلّها ألم)٢٠، وقد انعكست تلك الحياة في شعره، إذ لا تكاد تغيب مفردة: (الألم) عن نصه الشعري الذي يتفرّد بين معاصريه من الشعراء الآخرين باستثمار تلك المفردة التي استحوذت في تشكيلاتها اللغوية جميع الإيحاءات الدلالية الممكنة مما جعلها تلقي بظلالها على معجمه اللغوي الذي أفرزها متلوّنة وفق انفعالاته الشعورية، وحالاته النفسية ،ومن ذلك الاستخدام تسخيره اللون مادّة لغوية تعكس انفعالاته عبر إدخال عنصر إضافي إلى متنه اللغوي ليحقّق من خلال امتزاج اللغة واللون تركيبا سياقيا أكثر قدرة على التصوير والتأثير باشتراك حاستي البصر والسمع في عملية التلقّي، فينتقل التأثير من أحادية الانفعال إلى ثنائية مما يساعد في إنجاز الغاية الإبداعية في نقل الحس الفردي إلى الآخر بما يحقق المشاركة الجمعية في هذا الألم الذي يرد غالبا بصيغة الجمع للدلالة على هذا الاشتراك يقول:

أمرعت بالبكائر النضر آلا..

مي وبالينيع من ثمار الكروم

وغالبا ما يتصاحب ألم الشاعر باللون الأبيض الذي يأتي وصفا، ليعبر عن صورة ذهنية متعدية تقوم على علاقة تلازم سببية، تربط النتيجة بأسبابها المنطقية التي تعبّر عنها الحقيقة الواقعية فالشاعر المتألم يسكنه هاجس الموت الذي يستدعي مجرياته المرافقة، وما تتطلبه عملية الدفن من تجهيز الميت بالكفن ذي اللون الأبيض وهذا هو السبب -حسب تقديرنا- وراء نعت الشاعر آلامه بالبيضاء في قوله:

ونسينا آلامنا البيض فانسلّ..

..ت مع الصبح في غمار الزحام

وهذه المصاحبة -الضرورة- بين الكفن واللون الأبيض، تشرّع ارتباطهما الذي لا يبدو محققا دورا جماليا شكليا وحسب، وإنّما يتعدّاه إلى القيام بوظيفة فكرية، تحقق لتلك التوأمة اللغوي -اللونية- دلالاتها المعرفية التي لا تقف عند الحدّ الظاهري المكشوف للغة، بل تتجه نحو الباطن المستور الذي يتعمّق من خلاله الحسّ الجمالي بذلك الظاهر المكشوف، هذا اللون الذي سيكون آخر ثوب يلبسه الشاعر الذي يعلن انهزامه أمام الآلام التي استطاعت أن تنتصر عليه وتليّن من عزيمته، وتروّض جماحه:

روّضتني الآلام حتّى ألانت

من قيادي ما كان صعبا عصيّا

وألحت تمتصّ من شفتي الهم..

س وتمحو الإيماء من ناظريا

لقد بدا الألم في شعر نديم محمّد مظهرا من مظاهر الرومانسية وأحد أبرز المصادر التي استقى منها إبداعه، وهو يلتقي بذلك مع الشاعر والناقد: ميخائيل نعيمة الذي جعل الأسى والألم هما أعمق مصدر للإلهام.

الهوامش والحواشي

أولا ـ المصادر

جميع الشواهد الشعرية والنثرية من ٢،،٢٠،١٥،١٠ نديم محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، مج:٢، وزارة الإعلام،دمشق، ١٩٩٧

٧ـ ديوان أبي تمام ش :الخطيب التبريزي، تح:محمد عزام، مج ٤، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥

١١ ـ عبد الباسط الصوفي، أبيات ريفية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٠

❖-المتنبي، الديوان، شر: العكبري، ج٤، دار المعرفة بيروت، بلا

ثانيا ـ المراجع

❖١-نشير إلى الاختلاف حول الشاعر : عمر أبي ريشة إذ يعدّه جلال فاروق الشريف من شعراء الكلاسية الجديدة، في حين يصفه :محمود منقذ الهاشمي بـ:فارس الرومانتية العربية. للمزيد حول هذه الآراء ينظر الرومانطيقية في الشعر السوري المعاصر ،جلال فاروق الشريف ،دمشق ،١٩٨٠م .

مجلّة :الموقف الأدبي :عمرأبو ريشة فارس الشعر الرومانتي :محمود منقذ الهاشمي ، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق ، ١٩٨٢

٣ ـ محمد بنيس ،الرومانتيكية العربية ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،ط١ ،١٩٩٠

٤،٨،١٤،١٦ ،١٧، ١٨ ،فان تيغيم ، المدارس الأدبية الكبرى ، تر :صياح الجهيم ،ج١ ،وزارة الثقافة ،دمشق ،١٩٨١

٥ -الثقافة الأسبوعية ،محمد كامل العباس ،المذهب الإبداعي في الأدب ،عدد:٢٦ تموز،٢٠٠٠ م.

٦،٢ -د.عادل الفريجات ،نديم محمد شاعرا رومانسيا وقوميا ، مجلة الموقف الأدبي ،عدد ٣٤١،

٨- عيسى بلاطة ، الرومانطيقية و معالمها في الشعر العربي الحديث ، دار الثقافة ،بيروت ١٩٦٠،

٩-شوقي ضيف ،دراسات في الشعر المعاصر دار المعارف ،مصر

١٢ ،١٩ رسالة دكتوراة مخطوطة ،جامعة البعث-تأثيرات الرومانسية في الشعر السوري د.راتب سكر ، ١٩٩٠ روسيا

١٣ ـ حدد عباس العقاد ذلك من خلال هجومه على الشاعر احمد شوقي بقوله: (اعلم أيها الشاعر العظيم أنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها و الوانها ، وأن ليست ميزة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنّما ميزته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلته بالحياة). انظر الديوان المازني والعقاد ،مطابع ،دار الشعب ، القاهرة ،بلا- ت،ط٣،ص:٢٠-٢١

٢٠ -من حوار مع الشاعر ،جريدةالثورة السورية ، حسين عبد الكريم ،ع : ٨٦١٨،تا:١٧-٨-١٩٩١م



تطور الموشحات في العصر العباسي والأندلسي

عصام شرتح (*)

الشعر الأندلسي شديد الشبه بالشعر العباسي في أغراضه، وتطوّره. وقد كان من نتائج منافسة الأندلسيين للمشارقة أن أتخذ شعرهم صبغة الشعر العباسي، فظهر التجديد في موضوعاتهم الشعرية في الغزل والمجون والخمر ووصف الطبيعة والعمران، وبقي التقليد مسيطراً على الأبواب الأخرى، ومن ضمن التطوّر الإيقاعي الحاصل في الشعر ظهرت الموشحات التي كانت بمثابة ثورة إيقاعية وشعريّة لم تعرفها الأجيال الشعريّة السالفة. يقول حنا فاخوري:

(*) باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان أنور الرحبي

«امّا الأوزان الشعريّة فقد تتبّع الأندلسيون فيها أهل المشرق، ولكنهم عمدوا في أكثر الأحيان إلى الموسيقا منها، كما أضافوا إليها أوزاناً جديدة. جذبها إليهم الموسيقى الشائعة في بلادهم، وهداهم إليها ولعهم بالغناء فكان عندهم الموشحات»[1].

كانت الموشّحات من حيث أوزانها وقوانينها فتحاً جليلاً في الشعر العربي، وثورة على الأساليب المرعيّة في النظم. فالقصيدة عند العرب تُبْنَى على وزن واحد وقافية واحدة، ولا يشذُّ عن هذه القاعدة الأساسية سوى الرجز الذي يستقل فيه كل بيت بقافيته، وقد يلتزم الشاعر قافية واحدة في جميع أعاريض الأرجوزة واضربها، وشذّ أيضاً عن الأوزان المعهودة في الشعر المعروف بالدّوبيت الفارسي الذي اسُتعْمِل في أواخر العصر العباسي أما المواليا والقوما البغدادي فهما شعر غير معرب.

- التعريف بالموشح:

ورد في معاجم اللغة، وشّحَ المرأة: ألبسها الوشاح، وهو قلادة من نسيج عريض، مرصّع بالجوهر تشدّه المرأة بين عاتقيها وكشحيها، ووشّح الخطيب خطبته بالآيات: زيّنها بها، فالتوشيح بالمعنى المجازي هو التزيين ولهذا استعيرت اللفظة للدلالة على الفن من الشعر المسمّى بهذا الاسم لما فيه من تزيين وتنميق[2].

قال ابن خلدون في مقدمته، «وامّا أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قطرهم وتهذّبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً سمّوه بالموشّح، ينظمونه أسماطاً أسماطاً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون من أعاريضها المختلفة، ويسمّون المتعدّد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان، وأوزانها بشكل متوالٍ إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان، عددها بحسب الأغراس والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يُفْعَل في القصائد»[3].

وفي هذا التعريف لصاحب المقدمة تفصيل لعناصر الموشّح، وأصول تركيبه، وأغراضه، وهو عل كل حال قصيدة أو قطعة شعريّة قصيرة موضوعة للغناء.

- عناصر الموشّح وأصول تركيبه:

يتضح مما سبق أنّ الموشّحات تتألف من أسماط وأقفال، ومن أبيات تتفرّع إلى أغصان أي أجزاء وفقرات:

١- القفل، هو بيت أو عدّة أبيات من الشعر تبتدئ بها الموشّحات في أغلب الأحيان، وتتكرّر قبل كل بيت منها. ويُسَمّى القفل سمطاً، لأنّه كالقلادة في الموشّح، ويُسَمّى ايضاً اللاّزمة، للزوم تكراره عند كل بيت.

يُشْتَرَط في الأقفال التزام القافية، والوزن، والأجزاء، وعدد الأبيات الشعريّة، وهكذا تكون كلّها في الموشّحة ذات موسيقى لفظيّة وتلحينية واحدة.

ولما كان القفل ذا روي واحد لا يتبدّل كان نتيجة الأجزاء فقط دون الفقرات، والفقرة

في الأصل تتألَّف من القافية أو الروي في كلمة واحدة أو تضُم إلى تلك الكلمة بعض الكلام القليل المنظوم قبلها.

والقفل لا يكون أقلَّ من جزأين، وقد تبلغ أجزاؤه الثمانية، وقد تبلغ أيضاً التسعة أو العشرة إلاّ أنَّ ذلك نادر:

شمسٌ قارنت بدرا
راحٌ ونديـــــم[4]

-القفل المركب من ثلاثة أجزاء:

حلّت يدُ الأمطار
أزرّة النُّوار فياخذني

-القفل المركب من أربعة أجزاء:

أدِرْ لنا أكواب يُنسَى بها الوجدُ
واسْتَحْضرِ الجُلاّس كما اقتضى الوُدُّ

-القفل المركب من خمسة أجزاء:

يا مَنْ أجودُ ويبخَلُ
على شُحِّي وافتقاري
أهواكَ وعندي زيادة
منها شوقي وادكاري[5]

٢- البيت: هو ما نُظم بين القفلين من أبيات شعريّة، وهو ما يُسَمى الدور.. ويشتمل البيت على أجزاء تُسمى أغصاناً، وهي تتعدّد بتعدُّد الأغراض والمذاهب. ويتألّف البيت على الأغلب من ثلاثة أجزاء، وقد يتألّف من جزأين أو ثلاثة أجزاء ونصف.

ويتألّف جزء البيت من فقرتين أو ثلاث أو أربع فقرات، وقد يكون الجزء مفرداً أي غير مؤلّف من فقرات. ومن شروط الأبيات أن تكون كلها متشابهة وزناً ونظاماً وعدد أجزاء؛ وأما الرويّ فيحسن تنويعه.

ومن عادة الموشّح أن يبدأ بقفل وينتهي بقفل، وأن يتردّد فيه القفل ست مَرات، فإن كان الأمر كذلك سُمي الموشح تامّاً، وإن بدأ الموشّح بالبيت سُمي أقرع.. وهكذا يتردد القفل خمس مرّات في الموشح الأقرع. وست مرّات في الموشّح التام.

-البيت المؤلف من ثلاثة أجزاء مفردة(١):

أرى لكَ مُهَنَّد
أحاط به الإثمد
فجرّدْ وماجَرَّدْ
فيا ساهرَ الجفن حسامُكَ قطَّاع[6]

-البيت المؤلف من فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف:

من أودَعَ الأجفانْ
صوارمَ الهندِ
وأنبتَ الريحانْ
في صفحة الخدِّ
قضى على الهيمان
بالدمع والسّهد
أنّى وللكتمان!..

البيت المركب من أربع فقرات وثلاثة أجزاء:

بأبي ظبيٌ حمر
تكنفه أسدُ غيل
مذهبي رشفُ لمى
قرقفه سلسبيل
يستبي قلبي بما
يعطفه إذْ يميل

ونلاحظ أن الأندلسيين والعباسيين حاولوا

أن يفتنوا في الأقفال والأبيات، وعدد أجزائها، والتزام قوافيها. ليصلوا من ذلك إلى أنواع جديدة تحمل أسماء جديدة، فمن ذلك أن يسموا القفل لازمة إذا كان القفل بيتين صدراهما قافية واحدة، وعجزاهما كذلك، ثم يأتي بعد ذلك البيت ثلاثة أجزاء، كل جزء فقرتان، متفقه صدورها في القافية، كذلك أعجازها، ثم يأتي القفل وبعده بيت وهكذا إلى النهاية، مثال ذلك قول ابن زمرك:

بالله يا قامةَ القضيب
ومُخجلَ الشمس والقمرْ
مَنْ مَلَّكَ الحسن في القلوب
وأيَّد اللحظ بالحَوَرْ

***

من لم يَكُنْ طَبْعُهُ رقيقاً
لم يدرِ ما لذَّة الصِّبا
فَرُبَّ حُرٍّ غدا رقيقاً
تملكه نفحة الصَّبا
نشوانَ لم يشرب الرحيقا
لكن إلى الحسن قد صبا

***

فعذِّب القلب بالوجيب
ونَعِّم العين بالنظر
وباتَ والدمعُ في صبيب
يَقْدَحُ في قلب الشَّرر[٧]

هذا وكل قفل مع البيت الذي يليه يُسمَّى بالسمط، ونرى أنَّ الموشَّحة تتألف من عدَّة أسماط متشابهة في أقفالها مختلفة في أبياتها، وهذا ما يكون نوعاً من الترصيع يقرِّبه من وشاح المرأة الذي شبهت به الموشَّحات.

٣- الخرجة:

وآخر قفل من الموشَّح يسمَّى الخرجة، ويُفضِّل الوشاحون العباسيون أن تكون عامية لبعث الهزل والظرف في الموشحة في حين يُفضِّل الأندلسيون أن تكون منظمة فصيحة، خاصَّة في المديح. وفي ذلك يقول ابن سناء الملك.

«والشرط فيها أن تكون حجَّاجيَّة من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارَّة محرقة، حادَّة منضجة، من ألفاظ العامَّة، ولغات الدَّاصة، فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدَّمها من الأبيات والأقفال خرج الموشَّح من أن يكون موشحاً، اللَّهم إلاَّ إذا كان موشَّح مدح وذكر الممدوح في الخرجة فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بقي:

إنَّما يحيى سليلُ الكرام
واحدُ الدنيا ومعنى الأنام

وقد تكون الخرجة معربة، وإن لم يكن فيها اسم الممدوح ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جداً، هزَّارة سحَّارة خلاَّبة، بينها وبين الصبابة قرابة، مثال ذلك:

ليلٌ طويلٌ وما معين
يا قلب بعض الناس أمَا تلين؟

فمن قدر أن يقول هكذا فليُعْرِب وإلا فليُغرب[٨].

ويجعل الوشاحون الخرجة في الغالب على ألسنة الصبيان، والنسوان والسكرى أو على ألسنة الحيوانات كالحمام ويمهّدون لها بكلمة «قال» أو «غنّى» أو ما يقارب ذلك كقول عبادة:

إنَّ الحمام في أيكها تشدو
قُلْ هل عُلِمْ أو هل عُهِدْ أو كان
كالمعتصم والمعتضد مَلْكان

وهناك صفات أخرى للخرجة ذكرها ابن سناء الملك في كتابه «دار الطراز».

- أصل الموشحات وأشهر أصحابها:

ابتدأ فن الموشحات في الأندلس وانتقل بعد ذلك إلى المشرق، قال ابن خلدون: «وكان المخترع له بجزيرة الأندلس مقدّم ابن معافر الفريري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، واخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربّه صاحب كتاب العقد. ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر، وكسدت موشحاتها. فكان أوّل من برع في هذا عبادة القزّاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية»[٩].

وشاع هذا النوع من الشعر وتعاطاه جمهرة من الشعراء كأبي بكر بن زهر (١١١٣-١١٩٩)م وابن بقي (١١٤٥)م والأعمى الطليطلي (النصف الأول من القرن الثاني عشر)، وابن باجة (القرن الثاني عشر)، وابن سهل (١٢٠٨-١٢٥١)م، وابن الخطيب (١٣١٣-١٣٧٤)م، وابن زمرك (١٣٣٣-١٣٨٩)م وسواهم، ولما اتصل الموشّح بالشرق نبغ فيه ابن سناء الملك المصري، وصفي الدين الحلي، وابن نُباتة الفارقي، وابن حجّة الحموي وغيرهم.

وكان من أسباب اختراع هذا الفن اختلاط العرب بالأجانب في إسبانيا وإطلاعهم على آدابهم وأغانيهم الشعبية المتحرِّرة من القوافي والأوزان، وميل الشرق إلى الانطلاق من القيود الشعريّة الموروثة.

يقول حنا فاخوري: «ليس من المستبعد أن يكون لأناشيد «الجُنْكلر» و«التروبادور» أثرها في تنبيه العرب إلى استنباط الموشّح وإطلاق شعرهم من القيود القديمة، فيصبح أداة طيِّعة للغناء. فلا مراء أن مطاليب الموسيقى كانت العامل الأكبر في إيجاد الموشح. والموسيقى في الأندلس مطربة الأمراء، ورفيقة الأفراح، ومؤنسة أوقات اللهو وليالي السمر». قال التجيبي يصف ليالي اعتلاله بمدينة مالقة: «كنتُ إذا جنَّني الليل، اشتدّ مسهري وخفقت حولي أوتار العيدان والطنابير والمعازف من كلّ ناحية، واختلطت الأصوات بالغناء فكان ذلك شديداً عليَّ وزائداً في قلقي وتألمي، فكانت نفسي تعاف كل الضروب طبعاً، وتكره تلك الأصوات جبلة، وأودُّ لو أجد مسكناً لاأسمع فيه شيئاً من ذلك، ويتعذر عليّ وجوده لغلبة ذلك الشأن على أهل تلك الناحية وكثرته عندهم»[١٠].

فلا عجب أن تهيب الموسيقى بالشعراء إلى مجاراة رنَّاتها، والخضوع في قصائدهم إلى أنغامها وألحانها، ولو أدَّى بهم ذلك إلى الخروج عمَّا تعوَّدوه. وكم من موشّح نقراه فلا توقظ فينا ألفاظه لذّة، ولا يحدث فينا وزنه هزّة، فهو للتلحين لا للإنشاد.

- أوزان الموشّحات:

تنقسم الموشّحات، بشكل عام، إلى قسمين من ناحية أوزانها. فمنها ما جاء على أوزان أشعار العرب، ومنها ما لا وزن له فيها، ولا إلمام له بها كما يقول ابن سناء الملك.

أمَّا القسم الأوّل: أي ما جاء على بحور

الشعر المعروفة. فيعدّه الوشّاحون مرذولاً وهو في نظرهم أشبه بالمخمسات منه بالموشحات، ولا ينظمه إلاّ الضعفاء من أصحاب صنعة التوشيح، إلاّ إذا اختلفت قوافي قفله فإنّه يخرج باختلاف قوافي الأقفال من المخمّسات، كقول ابن زهر في موشّحته الشهيرة، التي هي من بحر الرمل:

أيُّها الساقي إليك المشتكى

قد دعوناكَ وإنْ لم تسمع

وهم يستحسنون أن يُحَوِّروا فيه، ويخرجوه عن الوزن المعروف، بإدخال كلمة، أو حركة، تتخلّل فقراته فمثال الكلمة قول ابن بقي:

صبرتُ والصبرُ شيمةُ العاني

ولم أقلْ للمطيل هجراني،مُعَذِّبي كفاني

فهذا من المنسرح، وأخرجه منه قوله: «معذبي كفاني».

ومثال الحركة:

يا ويحَ صَبٍ إلى البرقِ. له نظرُ

وفي البكاء مع الورقِ. له وَطَرُ

فهذا من البسيط، والتزام حركة الخفض والورق أخرجه عن وزنه.

وقد تكون أقفال الموشّح موافقة لأبياته في الوزن، وقد تكون مخالفة لها. وقد شرح ابن سناء الملك في كتابه مختلف الحالات[11].

أمّا القسم الثاني فهو ما خالف أوزان العرب، ولم يخضع لعروض الشعر التقليدي، وكان غرضه الغناء أكثر من الإنشاد وهو الكثير الشائع في الموشحات، وقد أشار إليه ابن سناء الملك بقوله:

«أمّا القسم الثاني من الموشّحات فهو مالا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب. وهذا القسم منها فهو الكثير، والجمّ الغفير، والعدد الذي لا ينحصر، والشارد الذي لا ينضبط. وكنت أريد أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها، وميزاناً لأوتارها وأسبابها فعزّ ذلك وأعوز، لخروجها من الحصر، وانفلاتها من الكف، وما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلاّ الضرب، ولا أوتاد إلاّ الملاوي، ولا أسباب إلاّ الأوتار، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور، والسالم من المزحوف، وأكثرها مبنيّ على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز»[12].

وقال في مكان آخر من كتابه:

«والموشّحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم يستقلّ التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وقسمُ لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلاّ بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازاً للمغنى، كقول ابن بقي:

«من طالبُ ثارَ قتلى

ظبياتُ الحدوج

فتّاناتُ الحجيج».

فإن التلحين لا يستقيم إلاّ بأن يقول «الحدوج والحجيج»».

يتبيّن لنا ممّا تقدم فيما يخصّ الأوزان التي سارت عليها الموشحات. أنّ العرب إنما اخترعوا الموشّحات من أجل الغناء، فيجدر بنا إذاً ألاّ نطلب من الشاعر الوشّاح أن يتقيّد بوزن قديم معروف تقيداً شديداً، إن الذي يميّز هذا

الفنّ. ويكسبه جمالاً ليس العروض المقنن بل حريّة الوزن؛ وهي -مع هذا- حريّة تقودها أذنٌ موسيقية وضرورات التلحين وعلى هذا فليس العجز هو الذي جعل العرب يحجمون عن إيجاد عروض مقنن للموشح كعروض الشعر العربي التقليدي، بل وجدوا ذلك يتنافى مع روح هذا الفن الخاضع للحريّة والتجديد والتلحين والغناء. ونلاحظ أنّ المستشرق الألماني (هارتمان) في كتابه القديم عن الموشّح، قد حاول إرجاع الموشّحات إلى ١٤٦ وزناً أو بحراً مشتقة من بحور الشعر العربي الستة عشر، ولكن لا يمكننا أن نرى في هذه المحاولة إلاّ التصنع والتكلف، إذ هناك موشّحات تشذ عن الأوزان التي ذكرها هارتمان» ولا تخضع لها[١٣].

- **أغراض الموشحات:**

أوجد الموشّح، أوّل الأمر للغناء، وكان من أغراضه الغزل والخمر والمجون، ووصف الطبيعة. ولمّا كانت أبهى مواسم الغناء تعقد في بلاطات الملوك والأمراء والأعيان، تطرّق الشعراء إلى المدح استدراراً للأكف وطمعاً في نيل الهبات، وما لبثوا أن توسّعوا في معاني الموشّحات فنظموها في الهجاء والرثاء والتصوف والزهد. وفي غالب الأحيان يجتمع في الموشح الواحد عدّة أعراض كالغزل والمدح ووصف الطبيعة. كما في موشح ابن زمرك الذي مطلعه:

أبلغ لغرناطة سلامي
وصف لها عهدي السليم
فلو رعى طيفُها ذمامي
ما بتُّ في ليلة السليم

أمّا وصف الطبيعة، فهو كثير جداً، يتناول جمالات الأندلس بأنواعها من النهر إلى الزهر إلى الطير، فالطبيعة في عرف أصحاب الموشّحات هي حبيبة، يتغزّل بمحاسنها ويتشوّق القلب إلى لقياها، فيشخصها الشاعر، ويجعل فيها عاطفةً وشعوراً، ويسمع أحاديثها. قال ابن الخطيب:

فإذا الماءُ تناجي والحصَى
وخلا كلُّ خليل بأخيهْ
تُبصرُ الورد غيوراً بَرِمَا
يكتسي من غيظه ما يكتسي
وترى الآسَ لبيباً فَهِما
يَسْرِقُ السمعَ بأذْني فرس[١٤]

فقد جعل الشاعر بين الماء والحصى مناجاة يغار منها الورد، فيلبس من غيرته حمرة، أمّا الآس فهو كاللبيب المتيقظ لاستماع الأخبار.

قال ابن سناء الملك: «والموشحات يُعملُ فيها في أنواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجاء والمجون والزهد. وما كان منها في الزهد يُقال له المكفّر، والرسم في المكفّر خاصّة أن لا يعمل إلاّ على وزن موشّح معروف وقوافي أقفاله، ويختم بخرجة ذلك الموشّح ليدل على أنه مكفره ومستقيلٌ ربّه عن شاعره ومستغفره[١٥]».

يتبيّن لنا من هذا القول: أنّ الموشّح قد نَظم في أكثر أغراض الشعر المعروفة، ولكن لمّا كانت الموشحات قد اختُرِعَتْ في سبيل الغناء كان من الطبيعي أن تنظم بكثرة في الأغراض التي تناسب هذا الفنّ كالغزل ووصف مجالس اللهو والخمر ووصف الطبيعة. كما أنّهم قد نظموها

في المدح بغية التكسب، ولأنَّ قصور الخلفاء والأمراء كثيراً ما كانت تضم مجالس الغناء الفخمة فيجد الشاعر المغني فرصة لإيصال مدحه إلى آذان الأمير عن طريق الغناء فتزداد نشوة الممدوح وهو في طرب، ويزيد في إغداقه وكرمه.

ويظهر أنَّ الموشَّحات خلقت لتصف حياة الدعة والأنس والهناء، ولهذا كلّما تعرضت لهذه الأغراض بدا تأثيرها، وظهرت جدَّتها، وكانت أعلق بالنفوس ولا سيَّما عندما تتعرَّض لوصف الطبيعة، فتصورها بألوانها وأصباغها، وطيورها وبلابلها، وأزهارها وأشجارها، وجداولها وعبيرها، ويتجلّى لنا حبّ الأندلسي لوطنه، واختلاط الطبيعة بروحه، وكيف أنَّها ملتقى العشاق وساحة اللهو والطرب، ومبعث السلوان والحنين.

فلنسمع هذه الموشحة الشهيرة لابن زهر، إننا لا نجد فيها من المعاني ما يجلب انتباهنا، ولكنها تخلق لنا جواً حبيباً، وتدغدغنا بموسيقاها، فتبعث فينا هذه النشوة الحبيبة، نشوة من يرى منظراً طبيعيّاً نديّاً تظلّله الأضواء الخفيفة، وتعبق فيه الأشذاء المرنّحة، ينشرها الريحان العائم على الماء الواجم في جريانه:

ماللمولهْ من سُكره لا يفيق يا لَهُ سكران
من غيرِ خمرِ ما للكئيب المُشوَّق يندب الأوطانْ

***

هل تُستَعاد أيامُنا بالخليج ولياليـنا
أو يُستَفَاد من النسيم الأريج مسك دارينا

أو هل يكاد حسن المكان البهيج أن يحيِّينا

***

روضٌ أظلّه دوحٌ عليه أنيق مورقُ الأفنان
والماءُ يجري وعائمٌ وغريقٌ من جنى الريحانْ

وكذلك موشحة ابن سهيل الاشبيلي، إنها تلعب فنياً بألفاظها الغزلية وموسيقاها، على أننا لا نجد فيها ما يسترعي الانتباه، وإنَّما هي قصيدة مرنَّحة نشعر بحلاوة قوافيها المتواترة ونغماتها العذبة:

هل درى ظبيُ الحمى أنْ قد حَمَى
قلبَ صَبٍّ حلَّه عن مَكْنس
فهو في حَرٍّ وخفق مثلما
لعبت ريحُ الصَّبا بالقبس

***

يا بدوراً أشرقتْ يوم النوى
غُرراً تسلك بي نهج الغرر

***

ما لقبي، في الهوى، ذنبُ سوى
منكم الحسنُ ومن عيني النظر
أجتني اللذات مكلوم الجَوَى
والتذاذي من حبيبي بالفكَرْ

***

كُلَّما أشكوه وجدي بسما
كالرُّبى بالعارض المنبجس
إذْ يقيْم القطرُ فيها مأتَمًا
وهي في بهجتها في عُرس

***

أيُّها السائل عن جرمي لديه
لي جزاءُ الذنب وهو المذنبُ

أخذت شمس الضحى من وجنتيه
مشرقاً للشمس فيه مغرب
ذهب الدمع بأشواقي إليه
وله خدٌ بلحظي مُذْهَبُ

***

ينبتُ الوردُ بغرسٍ كُلّما
لاحظتهُ مقلتي في الخلَس
ليت شعري أيُّ شيءٍ حَرَّما
ذلك الوردُ على المفترس[١٦]

يقول الدكتور جودة الركابي في تعليقه على هاتين الموشحتين: وهكذا فإننا لا نجد في معاني الموشحات جدّة وعمقاً. وإنما هي لطيفة حلوة على ابتذالها يستسيغها الذوق لنعومة خيالها، وبريق صورها، التي تتآلف مع ألوان الطبيعة، وتأخذ منها عطرها ونضارتها وأشكالها.

وهذه المعاني التافهة يسترها طلاء خارجي مُستمد من ضروب البيان والبديع. إلاّ أنّ الشاعر كثيراً ما يغرق في استعمال هذا الطلاء فتبدو موشحته كغادة بالغت في الزينة واستعمال المساحيق، فخسرت الكثير من جمالها، ولكنها على الرغم من ذلك قد استطاعت أن تحافظ على رشاقتها ومشيتها الراقصة، فألهتنا بهذا الغنج الذي تبديه عن البحث عن معانيها والغوص في أسرارها. ويبدو لنا أنّ الوشاح الأندلسي لم يكن همّه البحث عن معنى مبتكر، بل لعلّه لم يستطع أن يأتي بمعنى مبتكر دقيق بعد أن عجز عن إدراك هذه الغاية في الشعر التقليدي. وإنما يبغي من موشحاته خلق أجواء الحب، وإثارة عواطف الحنين، وشطحات الخيال، بعبارات ساذجة لينة، تحفّ بها موسيقا هادئة تصويريّة حيناً ومرقصة ملهية حيناً آخر، فتطرب لها الروح وتخلد لنوع من الطمأنينة والنسيان والنشوة والمرح[١٧].

هذه المعاني الساذجة إن عبّرت عنها موسيقى ناجحة على الأغلب فإنها لم تَحْوها قوالب متينة من الألفاظ والعبارات. فلغة الموشّحات يغلب عليها الضعف والركاكة. وهي في لينها وحريتها وائتلافها مع روح العامّة قادت اللغة الشعريّة إلى الركاكة. وأساءت من هذه الناحية إلى اللغة العربية. فاصبح الشاعر الوشّاح لا يجد حرجاً في التساهل اللغوي، طالما يبغي إرضاء الأذواق العامة كما ترضى الأغاني الشعبية هذه الأذواق. كانت الموشّحات قفزة من القفزات التي أدّت إلى الشعر الشعبي العّامي المسمّى بالزجل[١٨].

لا شكّ في ان الدكتور جودت الركابي قد بالغ في نظرته إلى الموشحات وطبيعة لغتها التي أدت على حسب ما يدعي إلى ظهور الزجل الشعبي. في الحقيقة إنّ الموشحات لم تهوِ إلى هذا الدرك من الضعف والبعد عن الأساليب الفصيحة إلاّ في عصور الانحطاط. وقد قدّر شعراء العصر الحديث ميزاتها الفنية وخصائصها، فحرّروها من العاميّة وعادوا بها إلى اللغة الفصحى، وقام شعراء المهجر ينظمون فيها أشعاراً فصيحة صحيحة فيّاضة برقيق المعنى وجرس الموسيقى مبتعدين عن الإغراق في ضروب البيان والبديع. وإذا رأينا أن شعراء الأندلس وغيرهم من المغاربة قد افتتنوا في استعمال هذه الحلية

اللفظية فما ذلك إلاّ لأنهم كانوا في عصر التأنق اللفظي فخضعوا لتياره طائعين ولم يدروا، وقد جرفهم التيار، أنَّ شعرهم قد اصبح في جميع مظاهره آنية فارغة تُزَيّنه الزخارف. هذه هي أهم أغراض الموشحات وخصائص معانيها وصفاتها العامة، فهل استطاعت أن تثبت وجودها كفن ناجح؟

لا مراء في أنَّ الموشَّحات قد لاقت، لدى ظهورها، رواجاً وانتشاراً سريعين لاعتمادها على الغناء وملاءمتها للنفوس الهائمة، فمثلت بذلك العصر الذي نشأت فيه، والأرض التي ترعرعت تحت سمائها، وهي ارض الأندلس والعصر العباسي. ولكن لا يمكننا ان نقول إنَّ الموشحات قد مثلت وجه الشعر العربي المزدهر.

يقول حنا فاخوري: «كان للموشحات اثر كبير في الأوساط الأدبيَة، فما عرف فنها حتى تناقلها الناس بعد أن تغنّى بها المغنون، وليس أيسر من الغناء في انتشاره إذا حَسُنَ. وكان كلما ظهر موشَّح مستحب يتبارى الشعراء في مجاراته ومعارضته. وكان من نتائج انتشار الموشح بلغته السهلة، وأوزانه المختلفة، وقوافيه المتعددة، وملائمته للغناء أن انبعث أدب جديد هو الزجل العامّي، يُعبر به من لا يحسنون اللغة الفصحى عن عواطفهم، ويتغنون به في مواسمهم[19].

قال ابن خلدون في مقدمته:

«ولما شاع فن التوشيح في العصر العباسي وبلاد الأندلس وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه، نسجت العامَّة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقتهم بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعراباً، واستحدثوا فناً سمّوه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد فجاءوا فيه بالغرائب.. وأوَّل من ابدع في هذه الطريقة الزجلية، أو بكر بن قزمان، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس لكنها لم تظْهر حلاها ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلاّ في زمانه[20].

والآن نتساءل:

هل كان الموشح شكلاً غريباً عن عبقرية اللغة العربية التي لم تتألق ببهاء إلا في الشعر القديم للأدب التقليدي بصورة عامَّة؟ أم: انَّ الموشح لم يقدر له شعراء عباقرة كابي نُوَاس والبحتري وابن الرومي والمتنبي ومن لفَّ لفهم لكي يرفعوه إلى المكانة التي يستحقها والتي توحي بها ميزاته؟

إنَّ ظهور الموشح في عهد الانحطاط يؤيد انّه غدا ظاهرة من ظواهر هذا الانحطاط، ولكننا نعتقد والقول لجودة الركابي بأنَّ شعراء أقوياء ذوي ثقافة لغوية متينة يستطيعون أن يستعملوا هذا الفن متجنّبين مساوئه، مستثمرين خصائصه الموسيقية البادية في حرية الوزن وتعدّد القافية، وعندئذ يمكنهم أن يرفعوا هذا الفن الجديد إلى مكانة الشعر الكلاسيكي دون أن يفقدوه ميزاته الأصلية. إذْ لا يخفى أنَّ الموشَّح إذا روعيت فيه الفصاحة شائق جميل، وهو شعر الحبّ والنجوى واللهو

أكثر من أن يكون شعر التأمل والفلسفة. ولذا نغتفر له أحياناً سذاجة معانيه، ولكننا لا نغتفر له ركاكة أسلوبه وهلهلة ألفاظه وضعف لغته.

وصفوة القول:

يجب أن نشير إلى الموشح كفتح جديد في الأدب العربي جدير بأن يقدّم لنا نتائج أفضل ممّا قدم حتى الآن. ولا يجب أن نطلب منه أن يكون غذاء الذهن والفكر بل يكفينا منه ما يثيره فينا من عاطفة وخيال وما تخلق موسيقاه في نفوسنا من لذّة محبّبة. وهذا يقودنا إلى القول: لو وُظف هذا الفن التوظيف الفني الصحيح لأعطى للتاريخ الشعري العربي فناً جميلاً يزيد الله ويطوّر منحاه ليغدو فناً عربياً مبدعاً يضاف إلى رصيد الشعر العباسي والأندلسي في آن معاً.

الهوامش

(١) فاخوري، حنا- تاريخ الأدب العربي، ط٨، ص٨٠٢-٨٠٣.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وشح).

(٣) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، طبعة مصطفى محمد بالقاهرة، ص٨٥٢.

(٤) ابن سناء الملك، ١٩٤٩، دار الطراز في عمل الموشّحات، تح: جودة الركابي، دمشق، ص١٧٥.

(٥) المصدر نفسه، ص١٧٦.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(٧) الركابي، جودة- في الأدب الأندلسي، دار المعارف بمصر، ص٢٩٨-٢٩٩.

(٨) دار الطراز في عمل الموشحات. ص٣٠-٣١.

(٩) ابن خلدون- المقدمة- ص٥٨١.

(١٠) فاخوري حنا - تاريخ الأدب العربي، ص٨١٢.

(١١) ابن سناء الملك- دار الطراز في عمل الموشحات، ص٣٥-٣٨.

(١٢) المصدر نفسه ص٣٥.

(13) Das mu washhah p. 199200-

(١٤) فاخوري حنا - تاريخ الأدب العربي، ص٨١٣.

(١٥) دار الطراز، ص٣٨.

(١٦) الموشحات الأندلسية عدد ١٨، ص٤٣.

(١٧) الركابي: جودة - في الأدب الأندلسي، ص٣٠٥-٣٠٦.

(١٨) المرجع نفسه، ص٣٠٦.

(١٩) فاخوري حنا - تاريخ الأدب العربي، ص٨١٥.

(٢٠) ابن خلدون- المقدمة-الفصل الخمسون- ص٥٨٦.

الإبداع

شعر

- همسات وأعاصير — سليمان العيسى
- ظلال المكان — عبد الكريم عبد الرحيم

قصة

- في كل مكان — اسكندر نعمة

نص

- تجليات في ذاكرة الحرب على العراق — ساجدة الموسوي

قصـــــائد

سليمان العيسى (*)



هَمَسات وأعاصير

نَسمةٌ تَلْمسُ وجهي
ثُمَّ تنسابُ
على صدري..

وتُلْقي بين كفَّيَّ جَناحَيْها الوَديعينِ
وتَهْدا..

(*) شاعر العروبة الكبير.
- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

أصبحتْ أحلى وأغلى

من غيومِ الأرضِ..
تغزو جَبْهتي..
تجتاحُني برقاً ورَعْدا

هَمْسَةٌ..
تنبضُ في قيثارتي
أكتبُها شعراً..

أُسمِّيها نَشيدي
أتَمَلَّاها على الدفترِ..
أرتاحُ إلى مَخْبَئِها الحُلْوِ

أرى فيها وُجودي

أَصْبحتْ أجملَ عندي
من أعاصيري
التي أعطيتُها يوماً شَبابي

أنا لَمْ أَنْدَمْ على شيءٍ، كما قلتُ.
هُدوئي كانَ مِنْ صُلْبِ وُجودي
وَاصْطِخابي..

لم أَزَلْ أَسْأَلُني بعد الثمانين،
كما ساءَلْتُ يوماً بعد سبعينَ انْطَوَتْ:
خَطَّني العاصفُ أحلى
أم صَوابي؟

ذِروةُ الدنيا سُؤالٌ
في الحنايا يَتجدَّدْ

نحنُ ما زِلْنا بِهِ نَشْقَى على الدهرِ
ونَسْعَدْ..

كانون الثاني ٢٠٠٦م

* * *

ماذا سأُوقِظُ؟

قالت.. وهي تفتح
دفتر الماضي.

خَمْسٌ وخمسون..
فَرْقَى بالرُّؤى
لَمَتْ
كالبرقِ واختبأتْ في زُرْقَةِ الأُفْقِ

ماذا سأُوقِظُ منها؟
شِبْهُ زَوبعةٍ

إذا مدَدْتُ يَدِيَ تَهْوِي على الوَرَقِ

شباط ٢٠٠٦م

أصحو كما تصحو
إلى طَرَفَةٍ، فارس الريح، مرةً أُخرى.

يابْنَ الرِّياحِ السافياتِ،
تجوبُ صحراءَ الزَّمانِ،

تَظَلُّ هِرٌّ جُنونَ حُبُّكَ،
والشّهيُّ عِناقُها
أشتاقُ هِرّاً مثلما تَشتاقُها
أصحو.. كما تَصْحو
على صَخَبِ القصيدةِ في دمي،

وتَظَلُّ هِرٌّ(١)..
سحابةً خضراءَ..
فوقَ سَرّابِ أيامي..
يُمَدُّ رُواقُها

٢٠٠٦/٢/٥

من ديوانه الجديد المخطوط.
«هَمَسات ريشة مُتعَبة»

الهوامش:

(١) أصحوتَ اليومَ أم شاقتكَ هِرٌّ؟
ومن الحُبِّ جنونٌ مُستعِرْ
طَرَفة بن العبد

❖ ❖ ❖



ظــــلال المكان

عبد الكريم عبد الرحيم(*)

تباركَ دمعُك يحملُ وجهي
إلى حزنهِ
تباركَ صمتُك يهطلُ فيهِ
كلامي على وهنهِ
يجمّعُ في احتضاري
تهزُّ معانيكَ قضبانَ هذا المقامِ

(*) أديب وشاعر من فلسطين.
- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

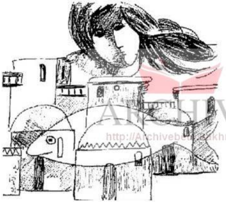
اعتذرتُ إلى الموت، كانتْ تراودني الساقياتُ
ليصعدَ في «اللوح» آخرُ ما تشتهيه الوصايا
فأدنو على حجر من رفاتي
ضنيناً شقيّاً أعود البرايا
يضمّدني الوردُ ينزعُ بعضَ بكائي،
وتعلنُ عطري يدايا
أعودُ، أغيبُ، تنوسُ القناديلُ
غيمٌ رقيقٌ يشفُّ يهدهدُ يقبلُ كي تستريح
الصبايا
ويغزلنَ دفئاً لعشاقهنَّ
يلوّن ماءَ العناقِ،
ويرسلنَ فيه غنائي
لك الله يا أمَّ أطفاليَ الزغْبِ
ما لي نسيتُ
العصافيرَ والبيتَ..
وجهي
وأسماءَ أحفاديَ الطيبينْ
تباركْت
دوماً أفتّشُ عن ذكرياتي أمام حقولِ
الطفولةِ
يحرجني الحبُّ
فتنةُ عينيك ظلُّ مكاني
تمدَّدَ في رئتيْ يلدُ الهواءُ
وماء المحيطِ يخالط جلدَ الحكاياتِ
في الأبيض المتوسّط أسألُ صوتَ الزمانِ:
أكنّا هنا حينَ تنهدُ طفلةُ أيامنا في الكتابِ
القديم على سرّةِ الماءِ تستعذبُ الشفقَ الأنثويَّ
أتوهُ وتجمعُ مقهى الرصيفِ أغانيَّ
يا امرأةً لمْ تمتْ في ظلال المكانِ
كفاك الدخولُ إلى حضنِ هذي الحجارةِ
يا وردةً من حنينِ الأسيرِ إلى عشّهِ الأسريْ
إذا غابَ فيه الندى
وأسألُ عن عاشقٍ
شقَّهُ الزهدُ ماذا تركتَ
-ترابٌ يعانقني كالحبيبِ
فاولدُ بعدَ الرحيلِ
على مزنهِ
ترابٌ تفتَّحَ للعشقِ
ينبتُ في مقلتيه الغزلْ
دفءُ عناقُ الكلامِ
ووجهكَ شمسٌ تمدّدَ كالبحرِ
يفرشُ لوني على لونهِ
أتمنحني الروحُ زهرَ القصيدةِ
والبردَ والدمعَ
كي لا أخون الغبارَ
أعرّجُ من «ساحةِ الشهدِ» أروي دمي
بالهديلْ
وهذا المكانُ أيصبحُ وجهي
لأخسرَ صمتي الثقيل
وأبدأ عمري الجميلْ
وكيفَ تغامرُ أرضٌ بأحبابها
يا زمان المغني أنا السرُّ

يحبسهُ المستحيلْ
ويطلقهُ
مدناً كالسرابِ
وأخرى تردّدُ خيباتها لا تعودُ
أيا مدناً كالصبايا جميلْ
مرورُكِ بالبالِ إن طافَ دمعي
وغابَ البريدُ
لماذا توسدني الشوقُ بعدَ اغتصابكِ عينيَّ
في حضرةِ المشتهى من جمالكِ
ماذا وماذا أعيدُ؟

تبارك دمعكِ حين افترقنا
وحينَ التقينا
فهلْ... في دمائي أراكِ؟
وهلْ... من دماكِ يهلُّ النشيدُ؟
«يطولُ الطريقُ يطولُ... يطولُ»
وتكتبُ في الذكرياتِ الطلولْ
وأنى تلفتُّ
مازالَ فينا مكانٌ
يكادُ من العشقِ شهداً يقولْ

١٤٦ الإبداع «قصة»

في كلِّ مكان



اسكندر نعمة (*)

لم أكن قد أصبحت شاباً بكل ما في الكلمة من معنى. كنتُ وقتئذ قد نجحت في امتحانات الشهادة الإعدادية، وأصبحتُ مُهيئاً للدخول إلى الصف العاشر. كانت فرحتي بذلك لا تُقدَر. أخذتُ أشعر ببعض ملامح رجولتي وشبابي. بدأ الشعر الأسود يغزو جوانب من وجهي وصدري، وراح صوتي يتهدّج متلاوحاً بين النعومة والخشونة، وبتُّ أشعر أنني قد أصبحتُ مخلوقاً آخر..

(*) أديب وقاص (سورية).

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

بيتُنا الريفي الجميل ضاق عن استيعاب فرحتي، كذلك ازقّة بلدتنا الإسفلتية منها والترابية.. فرحتي بالشهادة وولوج المرحلة الثانوية، واهمّ من ذلك انّ نساء حارات البلدة والصّبايا منهنّ بشكل خاص اصبحنَ ينظرنَ إليّ نظرةً لم اكن اعهدها فيما مضى.. لعلّ امّي بحدسها الأنثوي والأمومي كانت تدرك حالتي، وتلمس ما انا عليه من مشاعر وخواطر، تجلّى ذلك في حديثها وتودّدِها لي.. قالت لي ذات مرّة: «ستصبح رجلَ البيت عما قريب. وعندما تكبر اكثر ستساعد اباك في إعالة الأسرة.» .. كان ذلك يغرس في نفسي طموحات شتّى وآمالاً عريضة لا يتّسع لها بيتنا الريفي بحديقته الواسعة، وحظيرته المتطاولة المترامية..

في صبيحة يوم ربيعي دافئ، فاجأتنا أمي وهي تبتسم، بأنّ الدجاجة الرمادية قد فقّست بيوضَها التي احتضنتها واحداً وعشرين يوماً، وانها قد خرجت من مكمنها، وتسير الآن مختالة يتبعها سرب من الصيصان.. هرعنا انا ووالدي وإخوتي الصغار. كانت الحظيرة تغصّ بعشر دجاجات كبيرات واثني عشر صوصاً يتقافزون خلف أمّهم التي تسير بحذر وعنفوان شديدين، تعزف لهم اصواتاً خاصة متناغمة، يلتفّون حولها ثم يتناثرون.. اثنا عشر صوصاً لم أستطع التمييز بين صوص وآخر. كلهم بلون صفار البيض البلدي الفاتح.. كان منظراً رائعاً. انجذبتُ إليه، داعب عواطفي وأعصابي، أخذتُ عهداً على نفسي بأن اتولّى رعاية الدجاجات والصّيصان منذ اليوم.. في كل صباح أنثرُ الحب للدجاجات ، واضع الجريش والماء للصيصان الصغار في اواني معدنية خاصة، وانا اطرب واتسلّى بمعزوفة الدجاجة الأم المتميّزة، تعزفها لصيصانها وهم يتراكضون حولها، ويقفزون إلى ظهرها وعنقها، ثم يبدؤون واحداً تلو الآخر بالتزحلق عن جسدها الدافئ الممتلئ.

في صباح ايلوليّ يضجّ بالبرودة الهادئة والشمس المنعشة، استيقظت باكراً، استعداداً للذهاب إلى المدرسة. إنه اليوم المدرسيّ الأول للعام الجديد.. كم تمنيّتُ الاّ تنتهي العطلة الصيفية لأظلّ في رحاب الحديقة الجميلة، وبين دجاجات وصيصان كلهم متعةٌ ومودّة.. كان الصيصان قد كبروا بشكل ملحوظ، ولم يعد ظهر الدجاجة الأم يتسع لهم جميعاً. اشتدّ عودهم، وأخذوا يبتعدون ويبحثون عن حياة خاصة بهم، ويعودون بين الفينة والأخرى تلبية لمعزوفة الأم وندائها.. لكن على الرغم من أعباء المدرسة والدوام عاهدت نفسي بأن أظل لصيقاً بقطيع الصيصان الجميل، مهتماً بالدجاجات العشر، متمتعاً بعزيف الصيصان الناعم ينساب عبر الحظيرة المتطاولة، ليخترق جدران غرفتي حيث آنام وأدرس.. وسيظل إفطار البيض البلدي الطازج، طعاماً شهياً يثير غريزتي ومذاقي كل صباح..

غادرتُ البيت بعد أن ودّعتُ أهلي والدجاجات، وداعبتُ الصيصان. كم تمنيتُ أن آخذ واحداً منهم إلى المدرسة ليراه رفاق الصف الجديد. لكنني تراجعت عن هذه الفكرة الجميلة والمضحكة.. سرتُ في شارع إسفلتي أول الأمر، أتأبط حقيبتي، وأختلس النظر إلى ملابسي المدرسية الجديدة، وأوزّع بين الحين والآخر نظرات حنونةً سريعة إلى الشرفات والنوافذ المطلّة على الطريق.. انتهيتُ إلى طريق ترابي. رحتُ أمشي بحذر لئلا أثير موجات الغبار فتلوّث ملابسي الجديدة. المدرسة ما تزال بعيدة. بعد خطوات قليلة فوجئت بسرب من الجراد الكثيف يمّر من أمامي. كاد يصطدم بوجهي وشعر رأسي المصفف الأنيق. ترك السرب بعض آثاره القذرة على ملابسي. حطّ السرب بكامله على شجرة قريبة من جانب الطريق.. وقفتُ للتوّ أتأمّل هذه المفاجأة الغريبة. انتشر السرب بسرعة مذهلة على كل أرجاء الشجرة وافترش أغصانها. ثارت في نفسي نزعة عدوانية تجاه سرب الجراد هذا.. انحنيتُ بسرعة نحو الأرض والتقطتُ حجراً، وقذفته بكل ما أملك من حقد وقوة تجاه الشجرة التي أصبحت موئلاً للجراد.. صوتٌ حادٌ مفاجئٌ قرع رأسي: «لا يا ولد.. لا تفعل هذا مرة ثانية.. إياك أن تضرب الجراد.». تسمّرتُ في مكاني كسارية منزوعة العلم. نظرتُ إلى مصدر الصوت، كان رجلاً مسنّاً يسير في الاتجاه الآخر، وهو يلوّح بيده منذراً ومهدّداً.. لم افهم ما يقصد.. نسيت المدرسة، واليوم الأول، والأساتذة، ورفاق الصف الجديد، وملابسي الأنيقة.. «لماذا يجب عليَّ ألاّ أضرب الجراد؟؟!! أليست هي حشرات قذرة ومؤذية؟».. سيارة صغيرة توقفت إزائي فجأة، ساورني رعبٌ مُباغت. مدَّ السائق رأسه من نافذة السيارة،أشار إليّ، اقتربت منه بحذر، همس قائلاً: «يا ابني إيّاك أن تضرب الجراد مرة ثانية». سألته بحدّة ونزق غريبين: «ولماذا؟».. «هكذا صدرت التعليمات، ألم تسمع».

- التعليمات؟!!

- نعم.. التعليمات.

- ومن أصدرها؟

هزّ برأسه.. قال:

- كأنك لست من هذا الزمان!!.. ثم تابع قائلاً:

- التعليمات صدرت من فوق.. من فوق.

نظرت إلى الأعلى مندهشاً:

- من فوق!! من أين من فوق.

أجاب هامساً:

- لست أدري.. وانطلق بسيارته لا يلوي على شيء.

ظللتُ واقفاً كالأبله. متشنجاً صامتاً كجذع شجرة هرمة مقطوعة الأغصان.. «التعليمات.. من فوق». هززت رأسي. كان الجراد أسراباً وفرادى يطير ويزحف في كل الاتجاهات. يحلّق

فوقي، أمام وجهي، من جانبيّ، يزحف على الأرض، ينتقل من شجرة إلى أخرى.

صحوتُ من وقفتي، كان حفيف أجنحة الجراد يثقب أذني. تابعت سيري في الطريق الترابية المؤدية إلى المدرسة. دخلت غرفة الصف وما هي إلا لحظات حتى دخل الأستاذ.. كان الجراد يحطّ على حديد النوافذ، وعبر الزجاج، شاهدتُ أسراب الجراد تنتقل من مكان لآخر، لا أحد يحاول إبعادها أو القضاء عليها.. تابع مدّرسنا حديثه الشيّق لليوم الأول، ولكن ما أغرب ذلك!! لم يشر بكلمة واحدة إلى الجراد المنتشر في كل مكان.. رفعتُ يدي. أذِنَ لي. سألته والاستغراب يضجّ في وجهي:

- أستاذ.. ما شأن هذا الجراد المنتشر في كل مكان، ومن أين جاء.. ولماذا.. قاطعني الأستاذ بحركة سريعة. رفع كفه اليسرى، واضعاً سبابته اليمنى على شفتيه، مصدراً من بينهما صفيراً حاداً: «هس هس..هس».

جلست غيرَ مقتنع. خلدتُ إلى صمت مقيت. تدحرجتُ عبر دهاليز تداعيات وذكريات قاسية.. «إياك أن تضرب الجراد مرة أخرى.. التعليمات.. من فوق.. ما معنى كل هذا؟.. من أين جاء هذا الجراد!! لما ذا يفترش الجراد كل مكان بلا منازع؟!!.. عندما كنا صغاراً، قال لنا أهلُنا ومعلمونا أن الجراد حشرات ضارة، وباء يأكل الأخضر واليابس.».

عندما كنت صغيراً على مقاعد الصف الثالث الابتدائي، أذكر أن الجراد وقتئذ غزا قريتنا. افترش الأرض والجدران والأشجار. كنت لا أحفظ وأنا مختبئ تحت اللحاف الدافئ، أن والدي ووالدتي ينهضان باكراً جداً، ويذهبان كل يوم ويعودان ولّما تكن الشمس قد نشرت جدائلها المذّهبة وألقها وحرارتها بعد.. في كل يوم لا أحفظ ذلك، فأزداد تكوراً تحت لدائة اللحاف ودفئه، وكان جلّ ما أخشاه أن يأمراني بالنهوض والذهاب معهما.. سألت أمي مرة: «إلى أين تذهبان باكراً في كل يوم؟». ابتسمت وقالت: «يقطع هالعيشة المرّة. نذهب كل يوم لنجمع أكوام الجراد وندفنه في خندق محفور في باطن الأرض».. يومئذ عرفت بحدسي أن الجراد شيء مكروه وتجب محاربته والقضاء عليه.. سألتُ أميّ: «وهل يذهب كل الناس؟». أجابت: «نعم يا بني.. كل الناس». أردفتُ: «ومن أين يأتي هذا الجراد؟». فتلت كفيّها وقالت: «لست أدري. يقولون إنه يأتي من بعيد، من الصحراء، ويكثر في سنوات الجفاف، ويقضي على كل شيء، النباتات والأشجار، ويحيل القرية إلى صحراء قاحلة».. عندئذ بتّ أكره الجراد وأحقد عليه. وساورني يقين راسخ بأن القضاء عليه أمرٌ واجب..

شرختني هذه التداعيات. مزقتني من الداخل المقارنةُ بين الماضي والحاضر.. «لماذا لا

يجرؤ أحدٌ على محاربة الجراد!!. لماذا يصمت الجميع؟..». لم أملك جواباً مقنعاً.

انتهت الحصص الدرسية الستّ. لم أفهم شيئاً ممّا شرحه المدرسون. كان هاجسي ذلك الجراد المنتشر في كل مكان، يملأ أفاريز الأبواب، وحديد النوافذ، ويغطي الزجاج، ويدخل الصف دون أن يحاول أحدٌ إبعاده أو الحؤول دون تمركزه على المقاعد واللوح والمنضدة..

قُرع جرس نهاية الحصص الدرسية. حملتُ حقيبتي التي لوّثتها نفايات الجراد. سرتُ في طريق العودة. أسراب الجراد تمخرُ أجواء الفضاء، وتملأ رحاب القرية. زادني المشهد المأ وتمزّقاً أصبتُ بانفصام داخلي ورحت أمضغ أفكاراً تائهة..

عندما وصلت إلى البيت، كانت ساقاي ترتجفان، والخوف ينهش أعصابي ومفاصلي. لوّحت بكفي كي أبعد الجراد عن مدخل المفتاح. بصعوبة أولجتُ المفتاح في مكانه. دخلتُ البيت. رميتُ حقيبتي الملوثة بنفايات الجراد. دخلتُ مسرعاً أحمل حقدي وآلامي وخيبتي. دلفتُ إلى الغرفة الداخلية مكسور الخاطر محنيّ الظهر. وجدت أبي متقوقعاً في زاوية الغرفة يحضن رأسه بين كفيه، بينما كانت أمي تغرق في دموع مرّة.

شطرني الموقف ومزّقني بمرارة. قفزت سريعاً نحو الحظيرة والخوف يتغلغل في عروقي. سلختُ عن شجرة المشمش المجاورة غصناً كثيفاً لأبعد بوساطته الجراد عن مربض الدجاجات والصيصان. كان الجراد يملأ كل مكان. تلفتُ حولي كثيراً، لم أجد صوصاً ولا دجاجة.. تلمستُ مواقع البيض البلدي، لم تقع يداي على شيء.. أصدرت أصواتاً مخنوقة أستدعي بها الصيصان الصغيرة، لم يقفز أمامي شيء، أخذت أدور وأفتّش كالمجنون، وأنا أضرب بغصن المشمش يميناً وشمالاً.. ساورني اعتقادٌ أن الجراد قد تمكن من كل شيء، وأن البيض البلدي الطازج سيصبح من المحرّمات، وأنني لن أرى الصيصان الجميلة المحبوبة بعد اليوم..

تناهت إلى أذنيَّ فجأة أصواتُ خربشة حادة وضرباتٌ خاطفة.. تابعتُ مصدر الصوت المُبهم. وجدتُ الدجاجات العشر وقد تجمّعن بشدة فوق بعضهن في زاوية مهملة من الحظيرة، تصدر عنهن أصوات مخنوقة.. مشهدٌ رائعٌ أزال كثيراً من مخاوفي.. عددٌ من الصيصان يقبض كل واحد في منقاره الغض القوي على جرادة، يمزّقها إرباً إرباً ويضرب بها الأرض بقوة وعنفوان..

❖ ❖ ❖

تجليات في ذاكرة الحرب على العراق



ساجدة الموسوي (*)

الأيام الأولى للاحتلال..

كنتُ في بغداد عندما أشعلت أميركا وحلفاؤها نار الحرب على العراق.. حينها كنتُ أنزف شعراً، فأنشره في الصحافة اليومية، وأسجّله لكاميرات المحطات الأرضية والفضائية، وكنتُ برغم كل التزاماتي وانشغالاتي أتردد على المركز النسوي للماجدات في حي ٢٨ نيسان /قرب وزارة الإعلام/ وهو أحد المراكز العديدة التي تقدم الماجدات خلالها الطعام والماء والشاي للمقاتلين والمكلفين بحماية المدنيين عند حصول أي طارئ أو عدوان..

(*) شاعرة وأديبة من العراق الشقيق.

- العمل الفني: الفنان أنور الرحبي

وهذا المركز شكل تجربة فريدة من نوعها على مستوى التعبئة الشعبية في الحرب، فقد كانت النساء تأتي من مختلف المناطق للتطوع كي يقدمن خدماتهن للمقاتلين، وكنّ يخبزن الخبز بتنور المركز ويقدمنه حاراً مع شوربة العدس والشاي وهن يهزجن للوطن وسلامته..، ليلة ٨-٩/٤ كانت الأرض تهتز تحت أقدامنا من شدة القصف.. كنت وبناتي في بيت أخي وهو قريب من المناطق الرئاسية، صعدنا ليلاً إلى السطح فرأينا السماء تشتعل هنا وهناك.. بغداد ليلتها لم تنم.. قصف عنيف واصوات انفجارات هائلة تشق عنان السماء.. لا ندري ما الذي يجري وما الذي جرى. وكالعادة خرجتُ صباح اليوم التالي ٩/٤ باتجاه المركز النسوي في ٢٨ نيسان.. أدري أنها الحرب وأن الدنيا تشتعل ولكن منذ بدء الغزو الأمريكي على العراق ليلة ١٩-٢٠/٣/٢٠٠٣ والعراق يشتعل.. والناس تذهب إلى أعمالها.. بل كانوا يسخرون من أمريكا وحلفائها.. ويواصلون حياتهم بتحد وإصرار وفي الوقت نفسه كان المجتمع متهيئاً للقتال.

أعود إلى أصل الحكاية، عندما خرجت صباح يوم ٢٠٠٣/٤/٩ بسيارتي باتجاه المركز النسوي في (٢٨ نيسان) وجدت ان الشارع العام مكفهر لا أحد فيه لا سيارات ولا بشر.. وصلت ساحة الحرية، وأردت أن اتجه إلى جسر المعلق فوجدته مقطوعاً، ومن بعيد أشرت لي زمرة تقف على الجسر أن ارجعي.. الجسر مقطوع، فدلفت بالاتجاه المعاكس، قطعت شارع (الكرادة خارج) وكان خاوياً والمحلات التجارية مقفلة ولما وصلت قريباً من جريدة الثورة وجدت بنايتها مغطاة بالدخان الأسود وبقية نار تتصاعد منها.. (انهد حيلي)(١) كما يقول العراقيون.. واصلت سيري باتجاه شارع النضال علّي اصل إلى جسر ٢٨ نيسان ثم أقطعه باتجاه المركز.. كنت متشوقة إلى الالتحاق برفيقاتي لأواصل عملي معهن.. كان شارع النضال (وهو شارع تجاري وسياحي) شبه خالٍ أيضاً.. أصوات الانفجارات تتعالى ولم أعر أهمية للأمر..

كلما تقدمت في شارع النضال المحُ أشباحاً تتقافز هنا وهناك..كان الغبار الأحمر قد صبغ الجو وأعتم الرؤية، الريح شديدة وبفعلها كانت تتطاير أكياس النايلون الفارغة والأوراق.. ما سّر هذه الأشباح التي تتقافز من جهة لأخرى في هذا الشارع لمحت بعض الدوائر الحكومية مفتوحة الأبواب على مصراعيها وبعضها تحترق.. الأشباح تسرق كانت أجهزة الحاسوب والمناضد والكراسي تسحب إلى الشارع وتتطاير الملفات والأوراق من بينها، هؤلاء السراق من أين أتو.. أشكالهم غريبة، سحنهم داكنة شعورهم منكوشة ملابسهم (مرعبلة)(٢)..لا ..إنهم ليسوا عراقيين.. هؤلاء لا ينتمون إلى العراق ولو كانوا عراقيين كيف يحرقون ويسرقون بلادهم؟ حتى

لو حمل بعضهم الجنسية العراقية أبقى أقول إنهم غير عراقيين..

وصلت عند رأس جسر ٢٨ نيسان، ولم أستطع العبور إلى جهة الكرخ لوجود دبابات أمريكية.. كانت تحترق.. رأيتها بأم عيني تحترق، ففرحت ومضيت باتجاه جسر الجمهورية لأدخل منه إلى شارع حيفا ومن ثم أتجه إلى مركز ٢٨ نيسان.

لما وصلت جسر الجمهورية وجدته مفتوحاً أمامي، ولمحت على رصيفه الأيمن شباباً قد شدّوا رؤوسهم باليشاميغ وعلى أكتافهم يحملون قذائف الأربي جي.. عرفتم هؤلاء شباب العراق..

وصلت ساحة الطلائع، وأردت أن أدخل شارع حيفا، فوجدت فيه عوارض ثقيلة. تركت سيارتي، ونزلت إلى بيت إحدى الرفيقات لأستفسر منها عما حصل.. طرقت الباب ففتحته فتحة صغيرة، ولما رأتني قالت باستغراب (ما الذي أتى بك إلى هنا؟).

قلت (أين.. وأين..) كأنها قالت لي اذهبي لقد انتهى كلّ شيء.. وهذه البدلة العسكرية التي ارتديتها..؟ ألا أستطيع أن أقاتل دون العراق؟ لقد حسمت معركة المطار بعد أن استخدمت أمريكا الأسلحة المحرمة.

عدت أدراجي وأنا لستُ أنا.. ربما تحوّلت إلى قتيلة.. أو شهيدة أخرستها الصدمة. بآلية مطلقة قدتُ سيارتي، وعدت إلى البيت، فوجدت الجميع، بفارغ الصبر، ينتظرون عودتي من تلك الخطوة الجريئة في ذلك اليوم الحزين..

عدت لأواصل استماعي إلى إذاعة العراق وهي ما تزال من موقع بديل تقدم الأخبار والأناشيد الحماسية.. أيام وليال لم أنم.. وأشهد -رغم عدم وجود جيش يقاوم وفق سياقات الحروب الدارجة- أن بغداد تشتعل بنيران المقاومين الشجعان. وفي يوم ٤/١٠ أي في اليوم الثاني لاحتلال بغداد قتل مقاوم عراقي امريكيا وهو على ظهر دبابته في إحدى تقاطعات شارع الكرادة خارج..

بدأت منذ ذلك الحين عملية التدمير المنظم للبنى التحتية وسرقة الكنوز والمتاحف وأولها المتحف العراقي.. ضربت منظومات الاتصال فانقطع الاتصال الهاتفي، ومن ثم انقطعت الكهرباء، وشحّ الماء، وأُحرقت المكتبات، وأولها المكتبة الوطنية ثم مكتبة الأوقاف ومكتبات الجامعات، ودمرت دور العلم والعبادة..

بدأت الاعتقالات والقتل العشوائي للعراقيين من قبل القوات الأمريكية.. وكذلك تعذيب المعتقلين.. وبدأت عملية الاغتيال المنظم من قبل الميليشيات الوافدة.. اغتالوا الوطنيين من العلماء والأدباء والفنانين.. كما تم اغتيال أو اعتقال العسكريين السابقين في الجيش العراقي والحزبيين..

الرحيل خارج الوطن

صباح يوم ٢٠٠٣/٥/٢٣ خرجت من بغداد، وبوداع كأنه الفراق الأبدي ودعت أمي وأبي وإخوتي.. صاحبني في سفري أخي الأصغر وابنتيَّ فرح وسما..

انطلقنا باتجاه الشمال عبرنا سامراء ثم صلاح الدين ثم كركوك فالموصل حتى وصلنا تلكيف.. بقينا فيها أربعة أيام في ضيافة عائلة من أهاليها.. ومنها انطلقنا إلى ربيعة فالقرى الحدودية العراقية فالقرى الحدودية السورية فالقامشلي، ومنها انطلقنا إلى دمشق في رحلة دامت اثنتا عشرة ساعة في سيارة لنقل الفواكه والخضار..

دام سفرنا كله ستة أيام متواصلة بتعبها ونصبها، بجوعها وعطشها، بألمها وعذابها، قطعنا خلالها عدة كيلومترات مشياً بين الحدود المصطنعة.. مشينا بين مزارع الحنطة المحصودة ومبازلها الوعرة.. خرّشت سيقاننا الأعواد اليابسة والأحراش والأشواك.. صعدنا تلاً ونزلنا آخر.. ركبنا أنواع السيارات.. أخيراً وصلنا دمشق مساءً ولم نكن نصدق هل حقاً وصلنا دمشق؟

العراق في سورية

فتحت عينيَّ صباح اليوم التالي على سماء دمشق وشممت عطر ياسمينها.. نسيم عليل وحياة مفعمة بالنشاط والحركة لكنها تضمر أسىً وألماً.. ما إن يعرف أحدهم أنك عراقي حتى يبدأ لومه وتقريعه لك (لماذا لم تدافعوا عن العراق؟ أين جيش العراق.. لماذا سقطت بغداد؟ من الذي غدر وخان؟ كيف تسلمون العراق للأمريكان؟).

ويقدر ما أنت مهموم ومجروح تزداد جراحك عمقاً، لأن وقع هذه الأسئلة كوقع الدبابيس الحادة على الجرح.. ويتصاعد الألم الذي لا يطاق (قلوب محبة تسأل بعفوية بالغة لكنها لا تعرف الحقيقة) وتنطلق الحسرة من قرارة الروح.. آه لو كانوا يعلمون..

لكن مثل هذه الحقائق تحتاج إلى زمن لكشف الملابسات والزيف والخداع والتضليل الذي لفّها وأخفى جوهرها الحقيقي.. ومع ذلك كنت أجيب بكل صدق وكان كل من يسمعني يستغرب ما أقوله بل يفاجأ به.

أخذت الأيام تمر مر السحاب ثقيلة الوطء عسيرة قاسية، ثم بدأت تنفرج.. رحّب بي الجيران عندما عرفوني وواسوني على ما جرى للعراق.. كنت أحب سورية لكن لم أكن أعرف طباع أهلها.. فطوال حياتي ورغم كثرة أسفاري لم أزر سورية غير مرتين وبواجب رسمي لم يستغرق إلا بضعة أيام لم تكن كافية لمعرفة الناس.

كنتُ أعرف سورية تاريخاً وحضارة وجغرافيةً ومواقف قومية لكني لم أعرف أهلها جيداً..

حتى سكنتها وصرتُ (من أهلها) كما يقولون.. كان في حب السوريين للعراق واحتراقهم عليه عزاءً كبيراً لنفسي المعذبة.. أينما أكون هناك من يبكي على العراق وينفثُ حسرةً كحسرة الأم على وليد ضاع من بين يديها أو حسرة الأخ الذي فقد أخاه.. واكتشفت أن العراق بالنسبة لأهل سورية شيء كبير.. كبير ولأسباب وعوامل لا مجال لذكرها..

قيل لي إن بعض السوريين توفي بالصدمة القلبية عندما سمع خبر احتلال العراق.. بعضهم رقد في المشافي من الصدمة، وبعضهم أخذ يمشي في البراري هائماً باتجاه العراق، وعندما أدركته وحشة المساء عاد أدراجه وهو يبكي على العراق.. بعضهم ذهب فعلاً ليقاتل في العراق، وبعضهم استشهد على تراب العراق.

تصاعد المقاومة

بمرور الزمن بدأت الحقائق تنجلي، وبدأت رؤوس العراقيين والسوريين ترتفع بأخبار المقاومة.. لقد عاد الأمل إلى النفوس بأن زمن الطغاة سينتهي وأرض العراق ستعود لأهلها.. وبدأت تتردد على الأسماع التقييمات الدقيقة (لقد أبدع رجال العراق الأبطال أسرع مقاومة وأشد مقاومة في تاريخ الاحتلالات في العالم)..

(لقد قابل أبطال العراق بصدور عامرة بالإيمان أضخم تكنولوجية عسكرية وأخبث النوايا السياسية والاقتصادية غير المشروعة ولم ترتجف قلوبهم ولا أكفهم لهول الطغيان، فكانوا فراقد وضّاءة لشعبهم وأمتهم بل وللإنسانية جمعاء).

(لقد غلبت القلة المؤمنة الكثرة الباغية بعون الله).

(لقد مرغت المقاومة العراقية أنوف الأمريكان ومن يقف تحت رايتهم الذليلة بالوحل والهزيمة).

مرة أخرى لبست قصائدي ثوب المقاومة وتزنرت بسلاحها وأخذ موقع البصرة ينشرها باهتمام.. وما زالت قيد التداول، وَصَلت أبطال الفلوجة في عز معاركهم وقُرِئت في المنتديات والمضايف والاحتفالات كما نشرت بعضها صحف العراق رغم أنف المحتلين.. ولحنت وتغنّى بها العراقيون والعرب.. في دار الأوبرا في مصر وفي نقابة الفنانين جرت احتفالات أنشد من خلالها الفنان بلال قصيدة (غصن عمري التوى على نخلة في العراق) وقصيدة (يا أهلي اتحدوا) من ألحان الفنان فاروق هلال، وفي سورية أنشد الفنان رامز جبر قصيدة الأم فأنشد الحاضرون معه (فهاكم وليدي ويبقى العراق).

قصائدي صارت ذخيرتي الحيّة لمقارعة

❖ ❖ ❖

المعتدين، وصارت كذلك عزائي لما أحسّه من ظلم وجور بعد أن سرقوا مني وطني، وشردوا أخوتي وأهلي واعتقلوا أخي الكبير.

سورية أيضاً وطني

يسمونني (نخلة العراق) و(الشاعرة العربية) يستقبلونني في كل الأمسيات والمهرجانات بالتهليل والترحاب.. أحبوا قصائدي المقاومة.. أحبّوا قصائدي في حبّ العراق وكتبوا له شعراً رقيقاً، يقول الشاعر رجب كامل عثمان في قصيدته (تحية إلى ساجدة الموسوي) والتي نشرتها جريدة الأسبوع الأدبي التي يصدرها اتحاد الكتّاب العرب(٣):

حيّاك يا وجه العراق فأنت في
كل العيون وكل كل الأفئدة
أنا لم أزرك وما التقيتك إنما
عانقت وجهك حين جاءت ساجدة
تحكي لنا وجع النخيل وما جرى
للرافدين فالقضية واحدة
هي ظلم أمريكا وأعوان لها
في الشرق أصحاب القلوب الحاقدة

إلى أن يقول:

حيّوا معي نخل العراق مقاوماً
حيوا معي بنت العراق الصامدة
فهي التي حملت مواجع أمة
ومضت بها خلف الدروب الموصدة
وهي التي قالت أموت إذا دعا
داعٍ وتبقى للعـــراق أوابــده

ومنذ أوائل تموز ٢٠٠٣ إلى حين كتابة هذه السطور يشير جدول الأمسيات الشعرية التي اقيمت لي والمهرجانات التي شاركتُ فيها إلى (٧٥) أمسية ومهرجاناً آثرتُ أن ألحقه بنهاية الديوان كتوثيق وقلادة أتباهى بلآلئها وماسها عندما تتباهى النساء. لقد توزعت هذه النشاطات على عموم سورية من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها في المدن والضواحي والقرى البعيدة، وقبل كل أمسية وبعدها يحلو اللقاء بأهلي السوريين يعبرون لي عن مشاعرهم تجاه العراق، وعندما يقولون لي (هذا وطنك الثاني) أجيبهم (بل وطني) بلا (ثاني) فسورية والعراق بلد واحد لا بلدان.. أهل سورية أهلي وأرضهم أرضي وسماؤهم سمائي..

عندما أعتلي المنصة أرى العراق في عيونهم وما إن أبدأ بالإنشاد حتى أرى المناديل البيض تخرج من حقائب النساء ومن جيوب الرجال.. وحتى الشباب.. لا أبالغ لأني لا أكتب عن نفسي هنا بل عن العراق.. في قرية المحجة بدرعا رأيت الرجال يمسحون دموعهم بأطراف يشاميغهم وفي قرية تل التمر بالحسكة لم تتسع قاعة المركز الثقافي العربي للحضور فنقلوا المهرجان إلى قاعة الإرشاد الريفي وقدر الحضور بأكثر من ٥٠٠شخص، يتصاعد الألم ثم بعده يتصاعد الأمل وتنفرج بعده غيوم الحزن عن شمس تسطع بالرجاء والأمل الأروع.. أملنا بالمقاومة

التي أخذت تدك الأرض تحت أقدام الغزاة.. وتملئ النفوس بالأمل وتضحك العيون.. ولا أعود إلا وقد أجبت عن كل سؤال من أسئلة المحبين.. وكنت فخورة بكل ما أسمعه منهم بل وسعيدة وأنا أحمل العراق معي أحمله في قلبي وعيوني سفر بعد سفر ورحيل بعد رحيل.. طاقة هائلة من الإيمان تمنحني أجنحة فأحلق وأرتق.. هبة من الله ذلك الإيمان الذي يملؤني قوةً لأواجه بها قساوة الأيام.. عين الله تيسر امري وتحميني وعيون حنونة أخرى ترمقني من بعيد وتبعثُ في الراحة والأمان ربما كانت تلك عيون العراق.. هدايا الرحمن للصابرين كبيرة وكثيرة على قدر صبرهم وإيمانهم.. ومن هدايا الرحمن لي تلك الصديقة التي صارت رفيقة دربي في حلّي وترحالي إنها الباحثة الاجتماعية الأستاذة منيرة حيدر التي تعرفنا عليها هنا، وجدتها مسكونة بحب العراق مثلما هو حبها لوطنها سورية، قومية حد النخاع، عندما تعتلي المنصة تشيد ببطولات أهل العراق وماجداته الصامدات، سدّت لي هذه الصديقة الغالية فراغاً كبيراً كان من الصعب أن يملأه أحد لإنسانة في مثل ظروفي واعتباراتي رافقتني في كل الأمسيات والمهرجانات حتى بات أدباء سورية يسموننا –التوءم- وهي تضحك عندما تسمع هذا التعليق وتقول (نحن نواة وحدة بين العراق وسورية) وما أحلى هذه الوحدة التي تضم قلبي العراق وسورية ولا تنظر إلى الوراء..

ويبقى العراق..

وبعد.. هل أجبت على بعض التساؤلات؟

وهل هناك من يستطيع أن يتغاضى أو يغمض عينيه أمام مأساة العراق؟

نواعير من الأسئلة كلما فرغت تعود لتمتلئ لتواجه العالم كله وليس العرب وحدهم..

من يستطيع أن يحصي دمار العراق؟

من يستطيع أن يوجز ألم العراق؟

من يستطيع أن يحصي شهداء العراق؟

من يستطيع ان يحصي دموع امهات وبنات العراق؟

من يستطيع ان يحصي الكنوز التي سرقت والبيوت والجوامع ودور العلم والمدارس والشواهد التي هدمت؟

من يستطيع أن يحصي النخيل والأشجار التي احترقت؟

والطفولة التي وئدت؟

والعلماء والكفاءات والرجالات التي اغتيلت؟

من يستطيع أن يحصي الدماء التي نزفت والجثث التي انتشرت؟

من يستطيع أن يحيط بجرح العراق؟

من يستطيع أن يضمد جرح العراق؟

من يستطيع أن يتصور أن بلد النفط والماء والخيرات، بلد التاريخ والحضارة، بلا ماء ولا كهرباء.. ولا أمن.. ولا علاج ولا دواء؟

من يستطيع أن يتصور كيف أن العراقي إذا خرج من بيته من الممكن جداً أن لا يعود.. وإذا نام فمن الممكن جداً أن تسقط عليه قذيفة.. ومن الممكن جداً إذا كان ماشياً في الشارع أن يتعرض للاعتقال، أو للاغتيال أو الخطف أو رشّة رصاص من دبابة أمريكية..

من يستطيع أن يتخيل كيف أن العراق النظيف من المخدرات، تباع على أرصفته كل أنواع المخدرات؟ وتعرض فيه الأفلام الممنوعة؟ كل ما جاءت به (الديمقراطية الأمريكية) هو اغتيال حقوق الإنسان.. بل اغتيال الإنسان بكل ما في هذه الكلمة من معنى.

من هي أم العراق؟

أليست الأمة العربية؟

ومن هو أبوه؟

أليس هو ابن الإنسانية التي أضاف إلى علومها وآدابها الشيء الكثير؟

لماذا يقتلون العراق إذاً..؟

لماذا يذبحون أبناءه؟

لماذا يدمرون بيته؟

كل ما أريد قوله وكل ما ورد في قصائدي يبقى قليلاً ويبقى دين العراق علينا كبيراً.. وثقيلاً..

لم يقدر على دفعه سوى الشهداء

ويا ليتنا معهم فنفوز فوزاً عظيماً.

هوامش

(١)- أي ذهبت قوتي.

(٢)- أي غير مرتبة.

(٣)- العدد (١٤٢٦) بتاريخ ٢٠٠٥/٧/٩م.

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفة

❖ مفهوم النص والبناء الفني في التشكيل الشعري الإبداعي	د. فايز حداد
❖ شعر الخنساء	د. شوقي المعري
❖ الفتية المغرورون	د. كارين صادر
❖ الثقافات الوافدة وتجلياتها في الفكر السياسي	د. قحطان الفلاح
❖ إعادة البعد الأنثوي إلى فضاء العالم	د. بغدادي عبد المنعم
❖ في فلسفة الممارسة	د. فيصل سعد
❖ أسئلة الحداثة في الشعر العالمي المعاصر	د. أحمد غنام
❖ رحلة الأغنية العربية من التقليد إلى التجديد	خليل البيطار
❖ مسرح خيال الظل	معصوم محمد خلف
❖ براهين إثبات الذات	تأليف: كلوتيد بادال ترجمة: د. نجيب غزاوي
❖ المعاناة والألم في شعر نديم محمد	عبد اللطيف أرناؤوط
❖ التناص والرؤية الأيديولوجية النصية	محمد أسامة العبد
❖ الجنسان وقضايا الأصالة والعدالة والنبالة	كمال راغب الجابي
❖ ربابة الفرات: الشاعر محمد الفراتي	عبد الفتاح قلعه جي
❖ النشر ومضامين كتب الأطفال	لينا كيلاني



مفهوم النص والبناء الفني في التشكيل الشعري الإبداعي

د. فايز حداد(*)

ليس استطراداً القول إن قضية «البناء الفني» هي قضية شديدة الحساسية بما هي جوهر الحركة الإبداعية في كل الأنواع الأدبية على السواء: شعراً، وقصاً، ودراما، وسوى ذلك من ضروب البوح الفني الذي يغطي مساحات نوعية هائلة بالفعل. و«البناء الفني»، بما هو تضامن جميع عناصر النص لإقامة تشكيل جمالي يحمل رؤية جمالية معينة مشكل نقدي حقيقي تنبع إشكاليته من كونه كل العمل الإبداعي ومفردات هذا الكل معاً، إلى جانب الكيفية الإبداعية التي تمارس الخلق والتشكيل من جانب المبدع، والكيفية القرائية التي تمارس التفسير والتأويل من جانب المتلقي،

(*) باحث وناقد.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

إذا لم نمعن في التجزيء فنفصل بين الالوان والريشة التي ملأتها بحساسية الإيحاء والتناغم والدهشة والإمتاع.

القصيدة الشعرية مثلاً، يمكن ان يتردد بناؤها الفني بين الغنائية، والقصصية، والدرامية.. والبناء الغنائي يمكن أن يكون بناء تراكمياً يحشد ابياتاً من وراء ابيات ينوع بها عليها أو ينتقل بها عنها.. وأن يكون بناء مقطعياً سواء كانت هذه المقاطع متناظرة او متعاكسة، او مترافدة.. ويمكن أن تنحني القصيدة الشعرية على بنية تحتية تختلج في أعماق النص حتى تصير مجرد بنية سطحية مجانبة لا تقبل التاويل او حتى المغامرة معها إلى ابعد من سطوحها الظاهرة. وإذا كانت القصيدة قد بنيت بناء قصصياً فيمكن أن يكون بناؤها القصصي بناء حكائياً مطرداً.. او بناء متقاطعاً يعتمد المفاجأة وتداخل الأزمنة والأمكنة والشخوص والوقائع والعلاقات.. ويمكن أن يغطي القص كل المساحة الشعرية في القصيدة، او يشكل مجرد إيماضات مرحلية فيها ولا بد بالطبع أن يتضمن كل فعل من هذه الأفعال الفنية غائيته الوظيفية، وإلا، صار عبثاً واضطراباً.. ويمكن ان يكون القص مجرد قص خيالي، او واقعي، او قصاً ناهضاً على استلهام قيم تراثية وتوظيف هذه القيم توظيفاً إسقاطياً يعري دمامة الواقع، أو دمامة الموروث على السواء.. وتوظيف التراث ذاته وضعية بنائية متفاوتة، فهل وظف على مستوى الرمز؟ أو على مستوى المعادل؟ أو على مستوى الإسقاط؟ أو على المستوى المرآوي العاكس؟.

وإذا كانت القصيدة قد بنيت بناءً درامياً، فهل هذا البناء الدرامي قائم على تقنية المقدمة والأزمة والحل والشخوص ووحدة الزمان والمكان والفعل؟ أو انه قائم على مجرد تحاور الأصوات داخل نسيج القصيدة؟ وهل للأصوات المتحاورة حضور فاعل وحقيقي؟ أو انه مجرد حضور شبحي يفترضه الشاعر؟ وهل يجسد الشخوص في القصيدة ذات البناء الدرامي بطولات عادية وأحداثاً عادية؟ أو انهم شخوص مثاليون يرسمون أفقاً، ويطرحون احتمالاً؟ وفي البناء الشعري القصصي والدرامي معاً، هل يطرد الفعل القصصي والدرامي او ينعكس ليعمل من خلال التناقض والمفارقة والعود الدائم من لحظة البدء وإلى لحظة البدء، ليشوش اطّراد الفعل والبطل والإطار الزماني ضمن تصميم فني متقصد وغير عشوائي؟ وفيهما معاً يبحث عن باعث هذا الفعل وجوهره- ومردوده أيضاً، هل هو تجسيد مأساة الإنسان البطل؟ أو هو تجسيد لأزمة الإنسان الشاعر. أو هو تجسيد لمطلق مأساة الإنسان بلا تحديد؟وفي الأنواع الثلاثة: الغنائي والقصصي والدرامي، يتأمل المتلقي: هل تم هذا البناء أو ذاك من خلال الإفضاء المباشر او من خلال سياقات صورية؟ وما نوعية هذه الصور؟ هل هي تقليدية او تفجيرية؟ هل هي مستقلة أو متعاضدة؟ هل هي حسية أو تجريدية؟ هل هي تراكمية أو جدلية؟ هل هي تزيينية أو عالم معادل؟

على أن وضعيات أخرى هائلة يمكن ان تشكل نوعية (البناء الفني) في القصيدة

الشعرية فقد تصبح السخرية المرة، أو التظاهر بالفرح المأساوي، أو تعمية الداخل في الخارج، أو تجسيد المضمر في المظهر، تقنيات بنائية في كل الأنواع. وقد يجرفنا مصطلح (الأنواع) إلى التساؤل عن طبيعة هذه الأنواع فيمثل هذا الشعر: هل احتفظ (النوع) بنقائه فظل الغنائي غنائياً وحسب؟ والقصصي قصصياً وحسب؟ والدرامي درامياً وحسب؟ أو أن النوع صار (غنائياً قصصياً) و(غنائياً درامياً) و(قصصياً غنائياً) و(درامياً قصصياً)، إلى آخر هذه التقليبات النوعية المتكثرة؟ ثم يجرفنا المصطلح إلى قضية أكثر حساسية، وهي قضية الأنواع وكيف تتقارض ملامحها الفنية؟ هل يذيب هذا التقارض حدود الأنواع، أو يمس جوهر خصوصيتها؟ أو أن الأنواع شمول ينطوي بالضرورة على (أصناف) أدبية، وهي المساحة التي تشكل خصوصية الطرح الفردي الذي يميز فيه وبه فنان عن فنان، وأسلوب عن أسلوب، وموقف عن موقف؟. وقد نتساءل: ماذا عن موقف كل نوع من هذه الأنواع حيال قضية (التحويل الأدبي)؟ إن التحويل الأدبي يتم على مستويين: تحويل الواقعي إلى جمالي، وتحويل الجمالي إلى واقعي.. فكيف نركز على خصوصية الفن ونحن نجادل الواقع والذات والتراث؟ وكيف نتناص مع هذه الأضلاع المتعددة دون أن نفقد صلابة الأرض التي نقف عليها؟ كيف نعي بداهة اليقين بأن المادة ليست ذات مدلول أحادي لأنها صائرة باستمرار، ومن ثم متعددة المداليل، سواء أكانت واقعاً أو لغة،

بينما يطالب الفن بأن يكون ما هو، عبر الثبات التاريخي للغة ذلك الذي يتحداه؟

إن عناصر النص تتحول وفق معيارها الخاص وليس وفق معايير التحول في الطبيعة، فالإيقاع مثلاً يصير غير ما هو في علاقته بالصورة، أو ديناميته معها، إذا هو أقام علاقة جديدة بينه وبين القناع، أو الخيال، أو المفارقة، أو ما شئنا من هذه التقنيات.

وتدخل في هذا الجدل حول طبيعة (البناء الفني) محاور (الأغراض –والمعنى –والدلالة –والصورة –والموقف –والرؤية –والتأويل –والغياب –والحضور –والعلاقات –واللغة –والمجاز –والاستعارة –والكناية –والمفارقة –والقناع –والأسطورة –والرمز –والإسقاط –والتضمين –والتناص –والشفرة –والإشارة –والعلاقة –والتفكك –والشعرية –والقيمة).. إلى آخر ما هناك من محاور تشكل في النهاية مفردات (البناء الفني)، وتشكل هذا البناء ذاته على أنحاء متعددة ربما بتعدد هذه المصطلحات وأضعاف هذه المصطلحات. لأن الإبداع إمكانية مفتوحة دائماً، ويجب أن تظل مفتوحة أبداً لتستوعب مزيداً من التجريب والتشكيل وتطوير هندسة البناءات.

إذا عدنا إلى حديث (البناء الفني) في القديم نجد أن اليوناني قد أنجز فيه إنجازات محققة، ربما من خلال التصدي لنقد الأعمال الدرامية أساساً، وليس من خلال القصيدة الغنائية بالذات، ولكن حديث هذا النقد اليوناني عن الدراما لا يلغي تضمين القصيدة الغنائية في

تضاعيف هذا الحديث، لأن المأساة ذاتها كانت شعراً في هذه المراحل، ومن هنا ينسحب التأصيل النقدي الذي قدمه أرسطو في كتابه عن الشعر على كل ألوان الإبداع. ويقول (أرسطو) محدداً لطبيعة البناء الفني: (..بعد أن أوضحنا الأجزاء التأليفية لننظر الآن ماذا يجب أن يكون عليه ترتيب الحوادث، لأن هذا هو نقطة البدء في المأساة وأهم صفة فيها، لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام، له مدى معلوم، لأن الشيء لا يمكن أن يكون تاماً، دون أن يكون له مدى، والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية، والبداية هي ما لا يعقب بذاته وبالضرورة شيئاً آخر، ولكن بعده شيء آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها، والنهاية على العكس من هذا، هي ما بذاته وبالطبيعة يعقب شيئاً آخر، ضرورة أو في معظم الأحيان، ولكن ليس بعده شيء، والوسط هو ما بذاته يعقب شيئاً آخر ويعقبه شيء آخر. والخرافات إذن إن أجيد تأليفها، يجب ألا تبدأ أو ألا تنتهي عند نقطة أياً كانت تتخذ اتفاقاً، بل يجب أن تتفق والمبادئ التي أتينا على ذكرها. كذلك الجميل سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عظم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأن إدراكنا يصبح غامضاً، كأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إذا كان عظيماً جداً، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة، لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تند الوحدة أو المجموع عن نظر الناظر، فإذا ما تقرر هذا، فإنه كما أن الأجسام والأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالإدراك، فكذلك الأمر في الخرافات، يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة).

ثم يشير أرسطو بعد ذلك إلى أن أجزاء الكل يجب أن تتضامن، وأن تكون بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف أو ألا يضاف، دون نتيجة ملموسة، لا يكون جزءاً من الكل. وإذن (فالبناء الفني) كما يراه أرسطو يجب أن ينهض على أسس من التصميم، وخلق الفضاء الموائم، والاتساق العضوي، والوعي بطبيعته، وتحقيق أقصى النظام فيه، وإعمال النسبية العادلة في كمه وكيفه، والتحريض على تضامن أجزائه بحيث تخلق في النهاية كلاً أشمل من مجرد هذه الأجزاء. وفي العصر الحديث تناول النقد قضية (البناء الفني)، مؤكداً على أن البناء لم يعد فقط بناء (الدراما)، ولكنه أصبح بناء (القصة) وبناء (القصيدة) وبناء (الرواية) كذلك، ومن هنا تراحبت قاعدته لشموله هذه الأنواع، ليس ذلك فحسب، ولكن قاعدته تراحبت تحت ضغوط عوامل استفاداته في (التصيدة) من تقنيات البناء الفني (للقصة) وأيضاً (للمسرحية)، واستفادته في بناء (القصة) من تقنيات (المسرحية والقصيدة) واستفادته في بناء (المسرحية) من بناء (القصيدة والقصة). كما أصبح الحديث عن (البناء الفني) لا يشمل

فقط هندسة البناء ومعماره ومنظور الفنان الذي ينجز هذا البناء، ولكنه يشمل كل مفردات العمل الفني، من لغة، وصور، ومجازات، وعاطفة، وخيال، وموسيقى، وأقنعة، وتضمين.. إلى آخر ما هناك بالطبع من خلال (الكيفية) التي يحقق بها الفنان عمله الفني، ولكن في حالة دمج هذه العناصر، والخروج منها بمزيج واحد جديد تماماً.

أي أن (البناء الفني) لم يعد فحسب مجرد الوحدة العضوية التي يمكن أن توجد نوعاً من التلاحم بين أجزاء العمل وأفكاره، ولكنه الوحدة القادرة على إذابة الأجزاء والأفكار والعواطف والإيقاع والصور في كل واحد بحيث يبدو هذا الكل جسداً متدامجاً ومتنامياً، يؤدي فيه كل جزء دوره في تنمية البناء وعضويته وتماسكه وينفتح فيه الكل على سائر هذه الأجزاء فيعطيها مع كل عمل إبداعي -مناخاً خاصاً يحقق لها وله الفاعلية الجمالية المنشودة في الإبداع الجميل.

يرى (كولردج) أن (الخيال) هو وحده القادر على تنظيم هذا النثير من العواطف والأفكار والصور في القصيدة الواحدة،وتوظيفها جميعاً في أداء إيقاع متناغم ومتلاحم يقول (كولردج): «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد، أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر.. وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة منها العاطفي العنيف، ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب، نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما نفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً بعض الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة، وهذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تحققها الطبيعة ذاتها، التي هم أعظم الشعراء جميعاً، فبينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر». ويتفق جميع النقاد الفلسفيين في كل العصور -كما يقول كولردج- مع الحكم النهائي الذي كونه الناس في جميع الأقطار على رفض أن تكون القصيدة سلسلة من الأبيات أو من الأسطر الموزونة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام، وبذلك ينفصل نفسه عن السياق، أو أن تكون تأليفاً غير سوي يخلص القارئ سريعاً بالنتيجة العامة منه، ولا يجتذب به فيه أي جزء من الأجزاء التي يتألف منها.

ويرفض العقاد مبدأ (التفكك) في بناء القصيدة الشعرية، وأن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير وحدة الوزن والقافية، لأن هذه الوحدة ليس بالوحدة المعنوية الصحيحة، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكبر من أن تحصى. فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن

يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز. ثم يحدد العقاد تصوره النهائي لهذه الوحدة العضوية التي تؤلف في العمل الشعري (بناءه الفني) فيقول: «القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تطوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل لتمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها، ولا قوام لفن بغير ذلك، حتى فنون الهمج، فانت تراهم يلائمون بين الوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم، ولا ينظمونه جزافاً، إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى، وليس دون ذلك غاية في الجهالة ودمامة الفطرة، ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد، أو شعور كامل الحياة، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة، وكلما استغل الشيء في مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه، فالجماد كل ذرة منه شبيهة بأخواتها في اللون والتركيب، صالحة لأن تحل في أي مكان من البنية التي هي فيها».

ويضع العقاد أنواعاً من الإبداع الشعري المتناثر الرؤى، موضع الاتهام، ويربط بينه وبين الانحطاط الحضاري بعامة، وبينه وبين الانحطاط الفني بشكل خاص، داعياً إلى النهوض من كبوة هذا الفهم الركيك لطبيعة البناء، حتى نستطيع أن نكتب القصيدة العالم الواحد المتجانس المتنامي، الذي يتدفق بالنبض وهندسة البناء. يقول العقاد: «إنك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألفيت تشابهاً في الأسلوب والموضوع والمشرب، وتماثلاً في روح الشعر وصياغته، فلا تستطيع مهما جهدت أن تسم القصائد بعناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها، لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات، والعناوين تلصق بالموضوعات، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه، لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها، فيقولون: أفخر بيت، وأغزل بيت، وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد، وواسطة العقد، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها، وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة، وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة، فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم ومضات نور متقطعة، لا كوكباً صامداً متصل الأشعة يريك كل جانب، وينير لك زاوية وشعبة، أو كأنما هي ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة، ولكن ليس فيه بنية واحدة حية، ولقد كان خيراً من ذلك

جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسري فيها حياة. وإذا كان ذلك كذلك فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله، أو وسطه في قمته، لا كالبناء المقسم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه».

وبهذه النزعة الجدالية المحكمة يؤسس العقاد لفهم صوابي معاصر لقضية (البناء الفني) لا يركن فيه إلى المطلقات من مثل قولهم (حسنى الألفاظ.. جيدة المعاني) ولا إلى هشيم النظرة العجلى التي لا تملك فلسفة فنية تصدر عنا في رؤيتها لقضية البناء، ومن ثم تصيب الرؤية النقدية والرؤية الإبداعية بالعمى اللوني، الذي لا يفرق حتى بين البادئ والمبحوث. نلاحظ من مجمل تأملنا لقضية (البناء الفني) في النقد الحديث بالذات أن الحديث لم يعد عن بناء القصيدة وحدها، وإنما عن بناءات كل الأنواع.. وأن هذه الأنواع بدأت تتقارض تقنيات أبنيتها فتنمي من خلال هذا الفعل رؤياتها وتشكيلاتها معاً.. وأن الحديث عن البناء لم يعد مجرد حديث عن الهندسة والمعمار والمنظور، بل أصبح يشمل كل مفردات العمل من خلال كيفية التناول ودمج العناصر، وإذابة الأجزاء في كل عضوي متنام جميل.

وسنلاحظ أيضاً أن الفكر العربي الحديث ربما تأثر بروافد من الفكر الأوروبي، وقد جسد (كولردج) بنظريته في الخيال الفاعل رافداً مهماً من هذه الروافد، حيث رأى أن الخيال هو الملكة القادرة على تنظيم هذه العناصر وتوظيفها في أداء إيقاع متناغم ومتلاحم وأن هذه الملكة قد تتخذ شكلاً عاطفياً عنيفاً، وقد تخذ شكلاً هادئاً ساكناً، إلا أنها قادرة دائماً على خلق الوحدة في التعدد، وبهذا الاقتدار الفني يتميز الفنان عن العادي.. كما يرى (كولردج) أن التركيز على عنصر من عناصر العملية الشعرية يصرف عن تأملها في كمالها الفني، كما أن التركيز على الفحوى النهائية يصرف عن جماليات الأجزاء المكونة، ويدعو إلى تعادل هذين القطبين حتى لا تختل الموازين. ومع ذلك فقد فطن إلى الوحدة البنائية كثير ممن لم يتأثروا بالفكر النقدي الأوروبي، من أمثال الشيخ حسين المرصفي، الذي نزع في رؤيته إلى البناء ووحدته عن حس ذاتي عربي خالص، فنظر إلى الأبيات (كقيم جمالية) تؤلف في مجموعها (قيمة جمالية واحدة) ورفض- في بعض ما قال- أن (يتراخى البناء) بحيث يمكن أن نضع بيتاً وبين بيتين، أو أن نقدم ونؤخر، وهذه خطوة تقدمية تحسب لهذا الرجل بلا جدال. ولكن الذين تأثروا بالفكر الأوربي كانوا أكثر كماً ووعياً والحق يقال، فقد تحدث (خليل مطران) في مقدمة ديوانه عن القصيدة التي لا ينظر الناظر فيها إلى البيت بمفرده ولكن ينظر إلى (جملتها) و(تركيبها) و(ترتيبها) في حالة نهوض الكل بأداء شعور معين أو وصف حالة معينة.

وأكد شكري أن (البناء الفني) للقصيدة ينهض على عدد من الأسس من بينها: خلق الصلة الحميمية بين معنى البيت وموضوع

القصيدة (لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة بعيداً عن موضوعها).. كما يرى أن الوحدة العضوية تحقق في القصيدة نوعاً من التنامي والالتحام (من حيث إنها شيء فرد كامل لا من حيث إنها أبيات مستقلة).. كما يرى ضرورة إيجاد نوع من التعادل بين الفكر والعاطفة حتى لا يهتز البناء تحت إيقاع اهتزاز النسب بين الأضداد.

وقد تواترت الجهود في هذا الصدد، لتؤكد على قيم التلاحم والاتساق والكلية والمنظور وغير أولئك من قيم البناء.

ولكن الإبداع (الشعري بالذات) فجر جديداً عطف بالمقولات النقدية في قضية (البناء الفني) صوب منحنى آخر، تغيرت من خلاله (لغة) القصيدة، و(عالم) القصيدة، و(بناء) القصيدة مروراً بصورها ومجازها وإيقاعها وكل هندسة بناءاتها الداخلية والخارجية على السواء. وقد عالجنا هذه التحولات في بحوث لنا عن (طبيعة الشعر) و(المفارقة في الشعر العربي المعاصر) و(ظواهر التمرد في الشعر المعاصر) وغير ذلك كثير.



شعر الخنساء قصيدة واحدة في الرّثاء

د. شوقي المعري (*)

أ - ما من شك في أنّ الخنساء الشاعرة احتلّت برأي نقاد عصرها منزلة عالية من منازل الشعر العربي، فوضعوها في الطبقة الثانية من الشعراء، أي أنّها تقدّمت على كثير من الشعراء الذين اعترفوا بتقدّمها عليهم، وبشاعريتها، ولاسيما في الرثاء. وقد يكون الاستثناء هنا خاطئاً، وقد يكون التخصيص هنا خاطئاً. بل إننا نستطيع أن نعمّم فنقول: إن شعر الخنساء شعر رثاء فحسب، وهذا يظهر لقارئ ديوانها.

(*) أستاذ في قسم اللغة العربية جامعة دمشق.

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

يضمّ ديوان الخنساء (٩٧) سبعاً وتسعين قصيدة ومقطوعة وعدداً من المقطوعات يقع في بيتين اثنين فقط، أما مجموع الأبيات فهو (٩٢٣) تسعمئة وثلاثة وعشرون بيتاً، فكان نصيب أخيها من القصائد (٨٠) ثمانين قصيدة منها ست قصائد يشترك أخوها معاوية مع صخر، وثمة قصيدتان فقط في رثاء معاوية وحده، كما ضمّ الديوان قصيدة واحدةً في رثاء زوجها مِرداس، تقع في (١٠) عشرة أبيات منها قولها:

وفَضّل مِرداساً على الناس حلمُه
وإن كلُّ همّ همَّه فهو فاعِلُهْ
متى ما تُوازنْ ماجداً يُعتدَلْ به
كما عدَل الميزانْ بالكفّ حامِلُهْ

وضمّ قصيدة أخرى في ابن أخيها كوز تقع في (٥) خمسة أبيات منها قولها:

مَن لامني في حبِّ كُوزٍ وذكره
فلاقى الذي لاقيتُ إذ حَفَر الرَّجَمْ
فيا حبّذا كوزٌ إذا الخيلُ أدبرتْ
وثار غبارٌ في الدّهاس وفي الأكَمْ
فنعمَ الفتى تعشو إلى ضَوء ناره
كُوَيْزُ بنُ صخر ليلةَ الرّيح والظُّلَمْ

- ٢ -

وإذا تركنا هذه القصائد القليلة وقرأنا قصائدها التي قالتها في أخيها صخر فإننا نصل إلى النقاط الرئيسية التالية:

أ- سؤال يُطرح، لماذا خصّت الخنساء أخاها صخراً بمعظم شعر الرثاء، وهو الذي مات بعد أخيها معاوية، فقد قُتل معاوية سنة ١٠هـ/ ٦١٢م، وصخر سنة ١٥هـ/ ٦١٥م.

ب- إنّ قصائد الخنساء في رثاء صخر تكاد تكون واحدة، وهذا ما لفت نظري، وكان عنواناً لهذه المقالة، ووجوه الشبه بين تلك القصائد كثيرة، في الشكل والمضمون، واللغة والأسلوب، لأنّ الغرض/ الرثاء واحد، مُزِج بالمديح.

ج- إنَّ الخنساء لم تقل الشعر قبل موت أخويها، لأن كل القصائد في رثائهما، وهذه نقطة مهمة جداً يجب أن تُدرس في حياة الخنساء وشعرها، فكأنّ موتهما فجّر عندها الشعر الذي ليس إلا مشاعرها وأحاسيسها.

من هذه النقطة نستطيع أن نحدّد تلك المشاعر التي تحدّدت في عدد من الأساليب التي تكرّرت في كل قصيدة، وكأنها التسلسل الزمني لأي قصيدة.

١- فقد كثر نداء الخنساء لعينها أو لعينيها لتذرف الدموع على أخيها صخر، بل إنها تعجب متسائلة إذا لم تبك:

يا عين مالكِ لا تبكين تَسْكابا
إذ رابَ دهرٌ وكان الدّهرُ ريّابا

وقد خاطبت الخنساء عينَها طالبة منها

البكاء، وكان الخطاب -غالباً- يليه فعل الأمر، وأشهر أفعال الأمر التي استعملت الفعل جودي الذي يدلّ على معناه، ومنه قولها:

يا عين جودي بدمعٍ منك مسكوبِ
كلؤلؤ جالَ في الأسماط مثقوبِ

وقولها:

يا عين جودي بالدّمو
عِ فقد جَفَتْ عنكِ المراوِدْ

ومثله:

يا عين جودي بالدّمو
ع على الفتى القَرْم الأغَرْ

ومثله:

يا عين جودي بدمعٍ غير منزورِ
مثل الجُمانِ على الخدين محدورِ

ومثله:

يا عين جودي بالدّموع الغِزارْ
وابكي على أروعَ حامي الذّمارْ

وغير ذلك..

كما استعملت أفعال أمر أخرى تدلّل هي الأخرى على المعنى نفسه،مثل الفعل انهمري، وبكّي، وفيضي، تقول:

ألا يا عين فانهمري وقَلّت
لَمرزئة أُصِبْتُ بها تولّتْ
ألا يا عين ويحك أسعديني
فقد عظَمت مصيبتُه وجلّتْ

وتقول:

فيا عين بكّي لامرئٍ طار ذكرُه
له تبكي عين الرّاكضات السّوابح

وتقول وهو من أشهر أبياتها:

يا عين فيضي بدمعٍ منك مغزارِ
وابكي لصخرٍ بدمعٍ منك مِدرارِ

وثمة أبيات كثيرة فيها تخاطب الخنساء عينيها الاثنتين، وما يلاحظ أنّ نداءها لهما كان -غالباً- بالفعل جودا، قالت:

أعينيّ جُودا ولا تجمدا
ألا تبكيان لصخر الندى

وقالت:

عينيّ جودا بدمعٍ غير منزورِ
وأعولا إنْ صخراً خيرُ مقبورِ

وقالت:

أعينيّ جُودا بالدموع على صخر
على البطل المقدام والسيد الغَمْر

وأبلغ من كل ما تقدّم تكرار الفعل (جودا) ثلاث مرات في بيت واحد تقول فيه:

عينيّ جُودا بدمعٍ منكما جُودا
جُودا ولا تَعدا في اليوم موعودا

وإذا أردنا أن نستخلص من كل الأبيات السابقة ملاحظة فهي أنّ المعنى واحد، والألفاظ

مشتركة فيما بينها، ولا تتجاوزها الأبيات الأخرى التي فيها نداء العين.

٢- تقدّم أنَّ رثاء الخنساء أخاها صخراً كان الأغلب الأعمّ، ويُلاحظ أنّ الخنساء نادته كثيراً باسمه ثم وصفته مادحةً بعدد من الصفات، من هذا قولها:

ياصخر قد كنتَ بدراً يُستضاءُ به

فقد ثوى يوم مُتَّ المجدُ والجُودُ

فهو المجد والجود اللذان ثويا بعد موته.

ومنه:

يا صخرُ ورّادَ ماءٍ قد تناذَرَه

أهلُ الموارد ما في ورده عارُ

ونادته حاسرة، متمنية لو أنّ القدر أمهله:

يا صخرُ كنت لنا عيشاً نعيش به

لو أمهلتك مُلمّاتُ المقاديرُ

ثم أضافت من القصيدة نفسها:

يا صخر ماذا يواري القبرُ من كرمٍ

ومن خلائقَ عفّاتٍ مطاهير

وتناديه مرة ثانية وتقنع نفسها أنّ البكاء لا يُعيد الموتى من القبر تقول:

أيا صخر هل يُغني البكاء أو الأسى

على ميّتٍ بالقبرِ أصبح ثاويا

٣- ضمّنت الخنساء شعرها عدداً من الأبيات فيها اللهفة، بصيغة النداء، من هذا قولها:

يا لهف نفسي على صخر إذا ركبت

خيلٌ لخيل تنادي ثم تضطربُ

ويكاد يكون مثله قولها:

يا لهف نفسي على صخر إذا ركبت

خيلٌ لخَيل كأمثال اليعافير

ومن قولها أيضاً:

يا لهف نفسي على صخر وقد لهفت

وهل يَرُدَّنَ خبلَ القلبِ تلهيفي

ومثله:

يا لهف نفسي على صخر وقد لهفت

نفسي إذا التفَّ أبطالٌ بأبطالِ

ويشبههما قولها:

يا لهف نفسي على صخر وقد فزعت

خيلٌ لخيل وأقران لأقران

وليس القارئ بحاجة إلى إعمال فكر ليلحظ التكرار الذي وقع في هذه الأبيات، وهذه الصفة ليست بعيدة عن صفات أخرى في أبيات كثيرة، وقع فيها تكرار الألفاظ فالمعاني.

٤- المعروف أنّ الرثاء هو مديح فيه أوصاف للميت حميدة حسنة، وإذا كان شعر الخنساء رثاءً كلّه فهو بلا شك فيه من المديح الذي ضمنته الخنساء صفات كثيرة، وما من

شك في أنّ التكرار سيقع في الألفاظ التي تتبع المعاني المتكررة، من هذا قولها:

خطابُ مَحفلة فرَّاجُ مظلمة
إن هابَ مُعضلةً سنى لها بابا
حمّال ألوية قطّاع أودية
شهّاد أنجية للوِتْرِ طلّابا

وقولها:

فتىَ السنّ كهلُ الحلم لا متسرِّعٌ
ولا جامدٌ جَعْدُ اليدين جديبُ

وقولها:

حسيبٌ لبيبٌ مُتْلفٌ ما أفاده
مُبيحٌ تلادِ المستفش المُكاشح

ومن أبياتها المشهورة:

صلب النحيزة وهّاب إذا مَنعوا
وفي الحروب جريء الصدر مهصارُ
جلدُ المحيّا كاملٌ وَرِعٌ
وللحروب غداة الرَوْع مسعار
حمّال ألوية هبّاط أودية
شهّاد أندية للجيش جرّار

ومثلُها قولها:

جمٌّ فواضلُه تندى أناملُه
كالبدر يجلو ولا يَخفى على السّاري
روّادُ عاريةٍ فكّاك عانيةٍ
كضيغم باسلٍ للقِرْنِ هصّار
جوّاب أودية حمال ألوية
سمح اليدَيْن جوادٌ غيرُ مقتار
نحّار راغية ملجاءُ طاغية
فكّاك عانية للعظم جَبّار

ويلحظ الشبه الكبير بين المقطعين، وكأنه التكرار، فهي كرّرت فكّاك عانية في ثلاثة أبيات متتالية من قصيدة واحدة.

وكررّت بعضاً ممّا تقدّم في قولها:

شهّاد أندية حمّال ألوية
قطّاع أودية سَرحان قيعان

وهذا التكرار -كما تقدّم- واقع لأنّ الموضوع واحد والألفاظ هي هي لم تتبدّل لأنها أرادت وصفاً لشخص فيه عدة من السّمات يصعب الترادف على الشاعر أياً كان، ويكاد ينحصر في عدد من الألفاظ لأنّ كلّ هذه الألفاظ كانت مضافة إلى ما بعدها، وفي الإضافة زيادة تحديد، ولاسيما أنّها الزمت نفسها بالصفة المشبهة، ومبالغة اسم الفاعل، وقد تكون الخنساء أكثر من استعمل المبالغة.

وبعد فإنّ ما وقفت عليه من قراءة شعر الخنساء في ديوانها يدلّل على أنّ الغرض الواحد للشاعر يلزمه ألفاظ ومعان تكاد تكون واحدة، فسيقع فيه التكرار، وهذا ما لاحظناه فيما أثبتناه من شواهد، إنها نقطة مهمة في

شعر الخنساء ألقينا الضوء عليها لمن يريد دراسة الخنساء وشعرها بتوسّع.

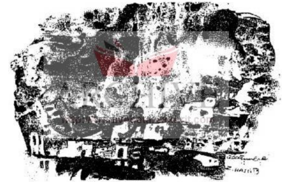
ملحق بقصائد ديوان الخنساء

القافية	عدد القصائد ثم ماذكر فيها صخر	عدد الأبيات
الباء	٦/٧	٥٤
التاء	٣/٣	٣٠
الحاء	٤/٤	٥٢
الدال	٩/١٠	٩٠
الراء	٢٢/٣٦	٢٥٢
الزاي	١/-	١٣
السين	٣/٥	٣٨
الضّاد	١/١	١٢
العين	٦/٦	٤٠
الفاء	٤/٤	٣٥
القاف	٣/٣	٢٧
اللام	١٠/١٢	١٣٥
الميم	٣/٧	٥٠
النون	٢/٢	٢٣
الهاء	١/٢	٢٨
الياء	٣/٤	٠٤٤
المجموع	٨٠/٩٧	٩٢٣

❖ ❖ ❖

الفتيةُ المُغرَّرون

د. كارين صادر(*)



رحّالة مغامرون من الأندلس خاضوا في بحر الظلمات

لم يكن فعلهم تأثراً بعلوم اليونان، ولا اقتناعاً بعلم بطليموس، كما أن الحاجة الدينية لم تكن دافعهم إلى مخر عباب بحر الظلمات أسوة بالرحالة الذين جابوا البرّ لوصف طرق الحج، وهي حتماً ليست الحاجة الإدارية التي أحوجت سواهم إلى التعرف إلى الأقاليم والمناطق لحسبة ما يترتب عليهم من أموال لخزينة الدولة الإسلامية. وهي أيضاً ليست الحاجة العلمية، فهم ليسوا طلاباً يقصدون مراكز العلم في أواسط المدن.

(*) باحثة في التراث العربي (لبنان).

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

ومن الطبيعي أن العرب لم يبدؤوا في اكتساب خبراتهم الخاصة عن طريق التجربة الذاتية إلا بعد أن تحضروا وتثقفوا وازدادت معارفهم العلمية.

وإن رحلة الفتية المغررين، هي رحلة قام بها ثمانية رجال من أبناء لشبونة في القرن الرابع الهجري /العاشر الميلادي، غرروا بأنفسهم فطافوا في بحر الظلمات[1] لمدة بضعة أشهر تقاذفتهم خلالها الأقدار والأمواج من جزيرة إلى اخرى.

وبعد تعرضهم لأهوال كثيرة ومخاطر جمة عادوا إلى بلدهم، فأطلق عليهم الناس اسم «الفتية المغررين»، ويقصدون أنه غرر بهم في مجازفات غير مجدية، والمظنون أنهم وصلوا إلى بعض جزائر في المحيط الأطلسي، ولعلهم وصلوا على جزائر «أزورا»و«كناري»[2].

والمقصود ببحر الظلمات «المحيط الأطلنطي»، وهو ثاني أكبر المحيطات، ويقع بين الأمريكتين وقارتي أوروبا وأفريقيا، ويتصل بالمحيط الهادي بوساطة قناة بنما، وبالبحر المتوسط بواسطة مضيق جبل طارق وبالبحر الأحمر من خلال البحر المتوسط بطريق قناة السويس، وتصب فيه أنهار كبيرة وكثيرة، وتسوده عدة تيارات بحرية ينتج عنها ضباب كثيف أهمها تيار الخليج، وكانت تمخر فيه أضخم حركة للملاحة بين العالمين القديم والحديث[3].

اما الغاية التي قصد هؤلاء الفتية إلى تحقيقها هي معرفة ماذا في بحر الظلمات من عجائب وغرائب، وهل تنتهي بنهايته الدنيا؟؟

وإن هذه الطروحات لا تطرق فكر أي كان، بل لا بد لمن تقلقه أمثال هذه التساؤلات من أن يكون قد بلغ مستوى معرفياً معيناً، وأحس بذاته دافعاً قوياً ورغبة اقوى لقطف معارفه بيده، والمشاركة بتسجيل سبق علمي أسوة بغيره من العلماء والمفكرين الذي قرأ سطور حيواتهم واطلع على نتاجهم العلمي وأبهر به فقرر أن يحذو حذوهم.

وما من شك في أن تقدم البحرية الإسلامية في الأندلس في عصر الخلافة الأموية قد أثرت في نفوس هذا الفريق من الشبان المسلمين، فسهلت لهم فكرة خوض هذه المغامرة البحرية للكشف عن مجاهل البحر المحيط والتأكد من وجود أرض تقع غربيه، إذ كان الظنّ أن الساحل الغربي للأندلس هو آخر المعمور من الأرض وإن البحر المحيط لا أرض وراءه.

وإن الرغبة في الكشف عن المجهول لا تحدث إلاّ في أعقاب نهضة حضارية كبيرة، والأندلس مسقط رأس هؤلاء الفتية كانت قد بلغت الذروة في التقدم الحضاري، وكان جغرافيوها قد أسهموا بنصيب كبير في تعريف أهل البلاد بالطرق والمسالك في البر والبحر، معتمدين في ذلك على مصنفات الإغريق واللاّتين أمثال بطليموس وهروشيش.

ويبدو ان القول بكروية الأرض، وهي نظرية عرفها الجغرافيون العرب عن الإغريق، كانت حافزاً دفع بهؤلاء الفتية المغامرين وأمثالهم إلى البحر للكشف عن مجاهله معتمدين على بعض المعلومات الجغرافية عن البحار، والأرض

والفلك، دون أن يتزودوا بخرائط ملاحية لهذا المحيط أو بآلات تحدد لهم الاتجاه، ومن المعروف أن آلة البوصلة لم يعرفها العرب إلاّ في القرن الحادي عشر الميلادي[4].

وقد نقل لنا تفاصيل هذه الرحلة الشريف الإدريسي في كتابه «نزهة المشتاق». والإدريسي (٥٦٠هـ /١١٦٥م)هو واحد من أبرز جغرافيي العرب في القرون الوسطى وأكثرهم أهمية خاصة في القرن السادس الهجري. كما كان له اهتمام بالصيدلة والنباتات والطب ونظم الشعر.

ولد بمدينة سبتة ثم رحل على قرطبة عروس المدن الأندلسية، وبدأ أسفاره مبكراً فزار بلاد المغرب ولشبونة وسواحل فرنسا وإنكلترا وغيرها. ومن أشهر أعماله الخريطة التي رسمها للعالم، وكتابه «نزهة المشتاق» الذي ظل دليل أوروبا الأول في علم البلدان عدة قرون، واعتمدت عليه مئات الأبحاث والرحلات الاستكشافية والبعثات العلمية[5]. وفي رواية الإدريسي لهذه المغامرة يقول:

«.. ومدينة إشبونة على شمال النهر المسمى ناجه، وهو على نهر طليطلة، وسعته أمامها ستة أميال، ويدخله المدّ والجزر كثيراً. وإشبونة على نحر البحر المظلم وعلى ضفة النهر من جنوبه قبالة مدينة إشبونة حصن المعدن. وسمي بذلك لأنه عند هيجان البحر يقذف بالذهب التبر هناك، ومن مدينة إشبونة كان خروج المغررين في ركوب بحر الظلمات ليعرفوا ما فيه، ولهم بمدينة إشبونة بموضع بمقربة الحامه درب منسوب إليهم يعرف بدرب المغرورين إلى آخر الأبد.

ذلك أن أهم من اجتمعوا ثمانية رجال كلهم أبناء عم، فأنشؤوا مركباً حمالاً وأدخلوا فيه من الماء والزاد ما يكفيهم لأشهر، ثم دخلوا البحر في أول طاروس الريح الشرقية، فجروا بها ونجوا من أحد عشر يوماً فوصلوا إلى بحر غليظ الموج كدر الروائح، كثير التروش، قليل الضوء، فأيقنوا بالتلف فردوا قلاعهم في اليد الأخرى، وجروا في البحر من ناحية الجنوب اثني عشر يوماً، فخرجوا إلى جزيرة الغنم، وفيها من الغنم ما لا يأخذه عدّ ولا تحصيل، وهي سارحة لا راعي لها ولا ناظر إليها.

فقصدوا الجزيرة فنزلوا فيها فوجدوا عين ماء جارية، وعليها شجرة تين بري، فأخذوا من تلك الغنم فذبحوها فوجدوا لحومها مرّة لا يقدر أحد على أكلها، فأخذوا من جلودها وساروا مع الجنوب اثني عشر يوماً إلى أن لاحت لهم جزيرة فقصدوا إليها ليروا ما فيها، فما كان غير بعيد حتى أحيط بهم في زوارق هناك، فأخذوا وحملوا في مركبهم إلى مدينة على ضفة البحر، فأنزلوا بها فرأوا فيها رجالاً شقراً زعراً شعورهم سبطة، وهم طوال القدود، ولنسائهم جمال عجيب، فاعتقلوا منها في بيت ثلاثة أيام ثم دخل عليهم في اليوم الرابع رجل يتكلم باللسان العربي، ثم سألهم عن حالهم وفيم جاؤوا، وأين بلدهم؟؟

فأخبروه بكل خبرهم، فوعدهم خيراً وأعلمهم أنه ترجمان الملك. فلما كان في اليوم

الثاني من ذلك اليوم أحضروا بين يدي الملك فسألهم عما سألهم الترجمان عنه. فأخبروه بما أخبروا به الترجمان بالأمس من أنهم اقتحموا البحر ليروا ما به من الأخبار والعجائب ويقفوا على نهايته.

فلما علم الملك ذلك ضحك وقال للترجمان: «أخبر القوم أن أبي أمر قوماً من عبيده بركوب هذا البحر، وأنهم جروا في عرضه شهراً إلى أن انقطع عنهم الضوء وانصرفوا من غير حاجة ولا فائدة تجدي».

ثم أمر الملك الترجمان أن يعد القوم خيراً، وأن يحسن ظنهم بالملك، ففعل، ثم صرفوا على موضع حبسهم إلى أن بدا جري الريح الغربية، فعمر بهم زورق وعصبت أعينهم وجرى بهم في البحر برهة من الدهر.

قال القوم: «قدّرنا أنه جرى بنا ثلاثة أيام بلياليها حتى جيء بنا إلى البرّ فأخرجنا وكتفنا إلى خلف، وتركنا بالساحل إلى أن تضاحى النهار وطلعت الشمس، ونحن في ضنك وسوء حال من شدة الكتاف حتى سمعنا ضوضاء وأصوات ناس، فصحنا بجملتنا، فأقبل القوم إلينا فوجدونا بتلك الحال السيئة، فحلونا من وثاقنا وسألونا فأخبرناهم بخبرنا، وكانوا برابر.

فقال لنا أحدهم: أتعلمون كم بينكم وبين بلدكم؟ فقلنا: لا. فقال: عن بينكم وبين بلدكم مسيرة شهرين. فقال زعيم القوم: وا أسفي فسمي المكان إلى اليوم «أسفي» وهو المرسى الذي في أقصى المغرب»[1].

إن مطالعة هذه القصة توقظ فينا عدداً من الأسئلة يدور أهمها حول علاقة العرب بالبحر والملاحة والبحرية؟ والثاني حول مدى واقعية هذه المغامرة، ومدى انتمائها إلى فن القصص العربي الذي شارك أدب الرحلة في بلورته وإثرائه؟ وأخيراً هل كان لهذه المغامرة مثيلات؟

١ - علاقة العرب بالبحر والملاحة:

وفي الإجابة عن السؤال الأول نقول عن علاقة العرب بالبحر قديمة، وإن كان التصور الأول للإجابة يوحي لنا مسبقاً بأن العرب هم أبناء الصحراء وأن سفينتهم هي النوق والجمال.

غير أنه من المرجح أن عرب اليمن كانت لهم صلات تجارية بحرية بالهند وبساحل إفريقيا الشرقي من قبل ظهور الإسلام بقرون، ومن الثابت أن عرب شبه الجزيرة قد انتشروا بسرعة عجيبة في أرجاء المحيط الهندي عقب ظهور الإسلام مباشرة، سواء للتجارة أو للتبشير.

وفي عصر الأمويين في القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، امتدت الدولة الإسلامية الكبرى من الأندلس غرباً حتى أواسط الصين شرقاً. كما امتدت تبعاً لذلك خطوط التجارة والملاحة لهذه الدولة العظمى فشملت بحر الروم (البحر الأبيض المتوسط)، والبحر الأحمر والمحيط الهندي، وبحر الزنج..

وهكذا فإن الظروف الجغرافية قد أملت عليهم التعاطي مع المياه في أسفارهم وتجارتهم، وقضت بأن تتوزع الملاحة البحرية في مملكة الإسلام في بحرين منفصلين تماماً وهما: البحر الأبيض والمحيط الهندي.

وكان نوع السفن التي تستعمل في أحد البحرين يختلف عنه في الآخر؛ فكانت مراكب البحر المتوسط ذات مسامير، وأما مراكب البحر الأحمر والمحيط الهندي فكانت تخاط بحبال الليف.

وفي الحقبة العباسية وتحديداً في القرن الرابع للهجرة/العاشر للميلاد منها، كانت البندقية تمد العرب بالخشب لبناء السفن مما جعل الإمبراطور البيزنطي يحتج لدى الدوق، فأمر الدوق بإيقاف بيع الخشب للعرب ولم يسمح إلاّ بإمدادهم بالخشب الذي لا يصلح لإنشاء السفن(٧).

وهناك مقاطع أخرى وردت في كتاب المقدسي تؤكد لنا أن علاقتهم بالبحر والملاحة كانت مبنية على أساس التجربة الذاتية والخبرة العملية أكثر مما كانت ترتكز على العلوم النظرية لبطليموس وسواه، ومنها قوله:

«.. سرت في المحيط الهندي نحو ألف فرسخ على الجزيرة كلها من القلزم إلى عبادان سوى ما توهمت بنا المراكب إلى جزائره ولججه، وصاحبت مشايخ فيه ولدوا ونشؤوا من ربابين وأشاتمة ووكلاء وتجار، ورأيتهم من أبصر الناس به وبمراسيه وأرياحه وجزائره، فسألتهم فيه وعن أسبابه وحدوده، ورأيت معهم دفاتر في ذلك يتدارسونها ويعولون عليها ويعملون بما فيها، فعلقت من ذلك صدراً صالحاً بعد ما تميزت وتدبرت، ثم قابلته بالصور التي ذكرت.

وبينما أنا جالس مع أبي علي بن حازم انظر إلى البحر ونحن بساحل عدن إذ قال لي: ما لي أراك متفكراً؟ قلت: أيّد الله الشيخ، قد حار عقلي في هذا البحر لكثرة الاختلاف فيه، والشيخ اليوم من أعلم الناس به لأنه إمام التجار، ومراكبه أبداً تسافر إلى أقاصيه، فإن رأى أن يصفه لي صفة اعتمد عليها وأرجع من الشك إليها فعل، فقال: على الخبير بها سقطت، ثم مسح الرمل بكفه ورسم البحر عليه لا طيلسان ولا طير، وجعل له معارج متلسنة وشعباً عدة، ثم قال: هذه صفة البحر لا صورة له غيرها..»(٨).

وإن التمعن في هذا المقطع يجعلنا نتأكد من أن معلومات الربابنة العرب عن المحيط كانت تعتمد على الخبرة العملية لا على نظريات بطليموس القديمة، كما أن خرائطهم كانت واقعية غير محشوة بصور لا معنى لها مثل الطيلسانات وصور الطير التي كانت تتمثل في الخوارط الجغرافية منذ عهد بطليموس.

وهذا ما يراه أيضاً المسعودي أيضاً بالنسبة لربابنة سيراف وعمان، وكذلك بالنسبة لربابنة البحر الرومي (البحر الأبيض المتوسط) وفقاً لما سمعه من ملاحي الشام الذي عرفوا البحر جيداً.

٢- البحث في واقعية هذه المغامرة ومدى انتمائها إلى فن القصة العربي:

ثار جدل قديم حول فن القصة ومدى إسهام العرب فيه، وهناك من يقرر أنها لم تر النور قبل القرن الثاني الهجري/الثامن الميلادي، وأنها انتقلت إلينا بعد اتصالنا بالغرب.

غير أن البحث في تراثنا يوصلنا إلى أن التراث القصصي في أدبنا متصل الحلقات منذ أقدم العصور، وهو متنوع في أساليبه ومضامينه؛ فهناك قصص الأمثال، وقصص السمر والخرافات، والقصص العاطفي الذي بدأ في

العصر الأموي، والمقامات التي ازدهرت بعد ذلك وحظيت بالشهرة، والقصص الفلسفي، فضلاً عن السير الشعبية إلى أن تبلغ ذروة الإبداع القصصي في سفر «ألف ليلة وليلة» التي تبين لنا أن مؤلفيها قد استقوا مادتهم من مصدر واحد هو أدب الرحلات العربي والفارسي.

وهكذا فإن كتب الرحّالة حوت مادة ثرية ومثيرة للدهشة واستوعبت طاقة القص عند الكتّاب العرب في تلك الأونة وكشفت عن مواهبهم التي لم تعد بحاجة إلى دليل يؤكدها وامتزجت في هذه النصوص المعلومات بالمغامرات، والواقع بالأساطير، وذات الكاتب ومشاهداته، والواقع بالخيال والغرائب والعجائب.

وقد كانت هذه الكتب التي استوعبت شهوة القص عند العربي مجالاً للرواية في مجالس السمر شأنها في ذلك شأن السير الشعبية، وقد تفوقها سحراً وجاذبية لأنها في الأغلب تنطوي على وقائع حقيقية ولأن راويها هو صاحبها والعارف بأحداثها، وقد عاشها بفكره وأحاسيسه[9].

وكان ظهور القصص البحري في عصر المأمون في القرن الثالث الهجري /التاسع الميلادي، وهو العصر الذي ترجمت فيه الآثار اليونانية والفارسية والهندية في الجغرافيا الفلكية والرياضية إلى اللغة العربية. ومنه رحلة التاجر سليمان التي زاد عليها أبو زيد السيرافي فيما بعد، وفيها وصف لأخبار الملاحين وما تعرضوا له من أهوال في تلك الرحلات.

كما ظهرت فيه كتب العجائب التي تصف الغريب من حيوان البحر والبر، وكل ذلك شكل مادة طيبة فيما بعد لمغامرات السندباد البحري ولقصص ألف ليلة[10].

ولعل في قصتنا التي انفرد الإدريسي بروايتها وعنه نقلها المسعودي والحميري وغيرهما شيئاً كثيراً من الحقيقة ممزوجاً بشيء قليل من الخيال الذي يضفي على هذه المغامرة البحرية بعضاً من الغريب الساحر والمدهش الذي كان سائداً ومطلوباً في عصره.

- مدى تكرر أمثال هذه المغامرة:

إن هذه الرحلة الاستكشافية البحرية التي أطلق عليها اسم «مغامرة» عن حق لكون أفرادها قد مخروا عباب البحر دون أدوات أو خرائط تعينهم، ودون كبير خبرة في الملاحة البحرية، كان لها مثيلات في تاريخ الأندلس البحري، إذ تحدثنا الكتب عن مغامرة بحرية قام بها فتى من أهل قرطبة وأحداثها يقال له «خشخاش» مع فتية من أصحابه، ويعتقد الأستاذ ليفي بروفنسال أن خشخاش هذا هو أحد البحريين الذين أقاموا في بجانة. ولعله بن سعيد بن أسود من عرب اليمن.

ركب هؤلاء المغامرون في البحر المحيط في مراكب أعدوها لهذا الغرض فغابوا فيه مدة ثم عادوا يحملون معهم غنائم كثيرة. وأغلب الظن أنهم لم يصلوا إلى أبعد من جزر البحر الكاريبي وساحل القارة الأمريكية.

أما وصول البحريين إلى محيط جزر الكاريبي فهو أمر لم يتم فيما يظهر إلا أبان القرن الرابع عشر الميلادي، عن طريق الرحلتين اللتين قام بهما محمد الجاوي[11].

الهوامش

(١) كان العرب يظنون كما ظنّ القدماء قبلهم أن البحر في أقصاه مظلم، ولذلك كان أهل المشرق يسمون البحر بالبحر الزفتي لأن ماءه كدر ورياحه شديدة وهو دائم الظلمة. متز، آدم، الحضارة الإسلامية، ترجمة محمد أبو ريدة، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف ١٩٤١،٢/٣٦٧.

(٢) حسين، حسني، أدب الرحلة عند العرب، بيروت، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٣، ص١٦.

(٣) المجموعة العربية الميسرة، بيروت، دار النهضة، ط١، ١٩٨٧، ١٦٦٥/٢.

(٤) سالم، عبد العزيز، والعبادي، أحمد، تاريخ البحرية الإسلامية في حوض البحر الأبيض المتوسط، مصر، مؤسسة شباب الجامعة ١٩٦٣، ص١٨٨.

(٥) قنديل، أدب الرحلة، ص٣٣٨.

(٦) الشريف الإدريسي، نزهة المشتاق في اختراق الآفاق، إصدار فؤاد سزكين، فرانكفورت، معهد تاريخ العلوم، ١٩٩٢، الجزء الأول من الإقليم الرابع.

(٧) قنديل، فؤاد، أدب الرحلة، القاهرة، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط١، لعام ٢٠٠٠، ص٥٦،٤٩.

(٨) المصدر نفسه، ص٥٧.

(٩) قنديل، أدب الرحلة، ص١١-١٣.

(١٠) المصدر نفسه، ص٥٧.

(١١) تاريخ البحرية الإسلامية، ص١٩١.



الثقافات الوافدة وتجلّياتها في الفكر السّياسي (في العصر العبّاسيّ الأوّل)

د.قحطان صالح الفلاح(*)

- تمهيد:

بلغت الدّولة العبّاسية في عصرها الأوّل ذروة ازدهارها السّياسي والاقتصادي والثقافي؛ إذ امتدّت حدودها من الصين وأواسط الهند شرقًا، إلى المحيط الأطلسي غربًا، ومن المحيط الهندي والسودان جنوبًا، إلى بلاد الترك والخزر والرّوم والصّقالبة شمالاً. وبذلك انضوت أجناسٌ وأعراقٌ مختلفة ومتباينة في اللغة والثقافة والعادات تحت لوائها، ثمّ امتزجت عناصرها المختلفة بالعنصر العربي امتزاجًا قويًا، فانصهرت

(*) باحث سوري.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري

في بوتقته، وكأنما أضحت كلاً متكاملاً ومتجانسًا في آن معًا. وقد دخلت أغلب عناصر الدّولة في دين الله أفواجًا، بفضل ما شَرَعَه الإسلامُ من حقوق اجتماعية، وحريّة دينية، ودعوة إلى الإخاء والمساواة، فلا فضل لعربيّ على أعجميّ إلاّ بالتقوى وصالح الأعمال. وإذا كان الفتور والوَهن قد اعترى تطبيق هذه المبادئ السّامية إبّان الحُكم الأموي، فإنّ العباسيين فسحوا في المجال لكلّ العناصر لتثبت دورها في المجتمع، فاعتلى الموالي من الفرص خاصّة أرفع المراتب، وأسمى الدّرجات. وقد أضحت العربية لغة الحضارة والعلم والدّين، فانكفأ النّاسُ على تعلّمها وإتقانها، فبَرَعَ فيها، من غير أهلها، الجمّ الكثير.

وقد شهد العصر العباسيّ الأوّل حركة علمية واسعة، شملت جميع صنوف المعرفة الإنسانية، ونمت العلوم، واتّسعت المعارف الإسلامية، فصُنِّفت دراساتٌ في اللغة والنّحو والفقه والقراءات والتفسير والأدب والسِّيَر والتاريخ وغير ذلك، وقد شارك في هذه الحركة جميع رعايا الدّولة، كلٌّ بنصيب وقَدر مخصوص. غير أن هذه الحركة العلمية ما كانت لتُؤتي أُكُلَها، لولا العناية الفائقة التي بذلها الخلفاء بالعلم والمتعلّمين؛ إذ بذلوا الأموال الطائلة في سبيله، ويسّروا السُّبل الكفيلة بتحصيله. وقد وَسعَ عطاؤهم الغَدقُ أربابَ العلم وأشياعه، ووطّؤوا أكنافهم تعظيمًا لأصحابه؛ فهذا الرّشيد يصب الماء على يد أبي معاوية الضّرير إجلالاً للعلم[1]. وكانت مجالس المأمون ميدانًا واسعًا للجدل والمناظرة؛ إذ كان مثقّفًا ثقافة واسعة، ((ويُعَدُّ من كبار العلماء))[2]. ولنسمع المسعوديّ يصوّر الحركة العلمية العامرة في بَلاطه، فيقول: ((وقرّب المأمون إليه كثيرًا من الجدليين المبرّزين والمُناظرين، كأبي الهُذَيل [العلاّف]، وأبي إسحاق إبراهيم بن سيّار النظّام، وغيرهم ممّن وافقهم وخالفهم، وألْزم مجلسه الفقهاء، وأهل المعرفة من الأدباء، وأقْدمهم من الأمصار، وأَجْرى عليهم الأرزاق، فرغب النّاس في صنعة النَّظَر، وتعلّموا البحث والجَدَل، ووضع كلّ فريق منهم كتبًا؛ ينصر فيها مذهبه، ويؤيّد بها قوله))[3]. والأمثلة على عناية الخلفاء العبّاسيين بالعلم وأهله عديدةٌ وفيرة، تحفل بها مصادر التراث.

أضف إلى عناية الخلفاء بالعلم، ما كان من أمر الرّشيد؛ إذ أنشأ (بيت الحكمة)، ثمّ ما لبث أن صيّره المأمون (كعبة العلماء)، وكان أشبهَ ما يكون بجامعة واسعة لروّاد العلم والمعرفة، ومنهلاً لشُدَاة الأدب والحكمة. وكانت تُحمل إليه كنوز الثقافات الأجنبية، من خزائن كتب اليونان، من بلاد الروم، وجزيرة قبرص[4]، فضلاً عن تصانيف الفرس، وتآليف الهنود، وغيرهم من السّريان والنّبط، ومَن لفّ لفّهم. ولم تقتصر الترجمة على صنف معينٍ من صنوف المعرفة، بل شملتها جميعًا آنذاك. ومن يرجع إلى (الفهرست)؛ يطالع أسماء طائفة كبيرة من المُترجمات، وأسماء المتخصصين بالترجمة، التي كانت عملاً منظّمًا، له قواعده وأصوله وضوابطه الدّقيقة. وكان خلفاء بني

العبّاس أنفقوا أموالاً طائلة على عملية النّقل والترجمة، وهالوا المال هَيْلاً على المترجمين، حتى رُوي في ذلك ما يَحَارُ فيه الإنسان، ويَنْذَهِلُ لسماعه.

أولاً- الثقافة الفارسيّة :

يقرّر الباحثون أنّ أهمّ الثقافات الوافدة، التي أغنت الثقافة العربية، ورَفَدَتْها بمعين لا ينضب، هي: الثقافة الفارسية، واليونانية، والهندية، بَيْدَ أنهم اختلفوا في مقدار تأثير كلّ منها، والدّور الذي أدّته في نهضة الفكر العربي الإسلامي وازدهاره، وتوسيع طاقات العربية وأساليبها، فمن قائل بغلبة التيّار الفارسيّ في الثقافة العربية، وآخر يغلّب التيّار اليوناني ويغالي فيه، وثالث يقف موقفًا معتدلاً، فيرى لكلٍّ فضله وأهمّيته، دون تحيّز وإيثار[٥].

ويبدو أنّ الثقافة الفارسية السّياسية كانت أبعد تأثيرًا من غيرها في ميدان الفكر السّياسي[٦]؛ إذ كان للفرس النّصيب الأوفى في قيام الدّولة العبّاسية، فقد كان مقرّ الدّعوة في خُراسان، ومنها أقبلت الرّايات السّود، لتدكّ معاقل الأمويين، وتخضد شوكتهم، فلا تقوم لهم بعد ذلك في المشرق قائمة. ويعتلي بنو العبّاس سُدّة الخلافة، فلا يغمطوا لهم فضلهم في قيام دولتهم، بل إنّهم جاهروا به في كلّ مقام اقتضى هذا المقال. يقول داود بن علي عمّ الخليفة السّفّاح: ((يا أهل الكوفة ! إنّا، والله، ما زلنا مظلومين مقهورين على حقّنا؛ حتى أتاح الله لنا شيعتنا أهل خراسان، فأحيا بهم حَقَّنَا، وأَفْلَجَ بهم حُجَّتَنَا، وأظهر بهم دولتنا))[٧].

وذكر المسعوديّ (ت ٣٤٦هـ) أنّهم كانوا يُسَمّون باب خراسان في بغداد (باب الدّولة)؛ لأنّ رايات الدّولة العباسية، أقبلت من خراسان[٨].

وكان تأثير الثقافة الفارسية في الحضارة الإسلامية واضحًا، سواء في الجوانب الماديّة أو المعنوية؛ إذ نجد التأثّر في الملبس والمسكن والعمران وغيرها من مظاهر الحياة الاجتماعية. كما بدت غلبة الصّبغة الفارسية على نُظم الحُكم السّياسية والإدارية للدّولة العباسية، واستئثار رجالاتهم بالمناصب الرفيعة والنفوذ الواسع، إلى درجة رُجْحَان كفّتهم على العرب، فكان منهم الوزراء والولاة والعمّال والقادة، بل إنّ معظم وزراء الدّولة من الفرس.

وكان نظام الوزارة ممّا أخذه العباسيون عن الفرس بطابعه الفارسيّ السّاساني[٩]، علمًا أنّ كلمة وزير عربية، قال تعالى: {وَاجْعَلْ لي وَزِيرًا من أَهْلي هَارُونَ أَخِي اشْدُدْ بِهِ أَزْرِي وأَشْرِكْهُ في أَمْرِي} [طه: ٢٠/٢٩-٣٢]. بَيْدَ أنّ الوزير بالمعنى الاصطلاحي، لم يُعرف قبل هذا العصر، وإنّما كان ثمّة أعوان يقومون مقام الوزير، يقول صاحب (الفخري في الآداب السّلطانية): ((والوزارة لم تتمهّد قواعدها، وتتقرّر قوانينها إلا في دولة بني العبّاس، فأمّا قبل ذلك، فلم تكن مقنّنة القواعد، ولا مقرّرة القوانين؛ بل كان لكلّ واحد من الملوك أتباعٌ وحاشية، فإذا حدث أمرٌ استشار ذوي الحجا والآراء الصّائبة، فكلٌّ منهم يجري مَجْرى وزير. فلمّا ملك بنو العبّاس تقرّرت قوانين الوزارة، وسُمّي الوزير وزيرًا، وكان قبل ذلك يُسمّى كاتبًا أو مشيرًا))[١٠].

وكان لوزراء الدّولة وكُتّابها وولاتها من الفرس أثرٌ لا يُجحد في نقل مآثرهم الفارسية، فيما يتعلّق بنظام الحُكم وإدارة المُلك، ونخصّ بالذكر منهم - ههنا - البرامكة وبني سهل. وكان الفضل بن سهل وزير المأمون، يُلقّب بذي الرّياستين: السّيف والقلم، أو رياسة الحرب ورياسة التدبير، وممّا يؤكّد محاكاة الوزراء لتقاليد الحُكْم الفارسية، ما رواه الجهشياري (ت ٣٣١هـ)، عن الفضل بن سهل؛ إذ روى أنّه كان يجلس على كرسيٍّ مُجَنّح، ويُحمل فيه، فلا يزال يُحْمَل حتى تقع عينُ المأمون عليه، فإذا وقعت وُضِعَ الكرسيّ ونزل عنه فمشى، وحُمل الكرسيّ حتى يُوضَعَ بين يدي المأمون، ثم يسلّم ويعود فيقعد على الكرسيّ. ((وإنّما ذهب ذو الرّياستين في ذلك مذهب الأكاسرة؛ فإنّ وزيرًا من وزرائها كان يُحْمل في مثل ذلك الكرسيّ، ويقعد بين أيديها عليه))[١١].

وقد كانت عملية النّقل والترجمة من أهمّ مسالك الفكر السّياسيّ الفارسيّ إلى الثقافة العربية، فضلاً عن الاتصال المباشر بالفرس عن طريق الاختلاط والسُّكنى؛ إذ إنّ العرب لم يكونوا بعيدين عن الحياة الفارسية قبل الإسلام، فكان ثمّة صِلات بين عرب الحيرة واليمن والدّولة السّاسانية، ثم أضْحَوا في العصر العباسيّ الأوّل جزءًا من نسيج الدّولة وعنصرًا فاعلاً في بنائها السّامق.

وفي ميدان الترجمة، عكف رجالٌ فارس، على نقل ما وصلت إليه أيديهم، من تراث أجدادهم الزّاخر. وكان أشهرهم عبدالله بن المقفّع (ت ١٤٢هـ)، ومحمد بن الجَهْم البرمكيّ، وسهل بن هارون (ت ٢١٥هـ)، والحسن بن سهل (ت ٢٣٦هـ)، وآل نوبخت، وغيرهم كثير، ممّن ذكرهم ابن النّديم[١٢]. أمّا أسماء الكتب الفارسية المترجمة - كما أحصاها ابن النّديم أيضًا - فكثيرةٌ كثرة غامرة، ((ويخيّل إلى الإنسان أنّه لم يَبْقَ أثرٌ في اللغة البهلوية إلاّ تُرجم إلى العربية، سواء تعلّق بتاريخ السّاسانيين، أو بآدابهم، ومن ثَمَّ بالغ بعض المحدثين، فيما كان للثقافة الفارسية من أثر في العقل العربي))[١٣]. وما يعنينا من هذه الآثار المنقولة، ما يتعلّق بالسّياسة وتدبير المُلك، ويرى محمّد محمّدي أنّ ((الكتب الفارسية أول ما تُرجم إلى العربية من الآثار الخارجية في الأدب والسّياسة، فوضعت بمتناول حكّام العرب وقوّادهم ثمار تجارب قرون عديدة من الحُكم والسّياسة، وأصنافًا من العلوم والآداب))[١٤]. ومن المعلوم أنّ أمّة الفرس أمّة عريقة في تدبير شؤون الحُكم، وسياسة البلاد والعباد.

ومن الكتب المترجمة في هذا الميدان ما نقله ابن المقفّع إلى العربية، إذ نقل طائفة من الكتب، تتّصل بموضوع الحُكم السّاساني ورسومه، وأهمّها كتاب (خُدَايْنَامه)، وهو من أهمّ الكتب التاريخية الفارسية، وكان يشمل تاريخ فارس وسِيَرَ ملوكهم من أقدم العصور إلى نهاية الدّولة السّاسانية على يد الفاتحين العرب. وكتاب (آيين نامه)، وموضوعه رسوم الملوك وعاداتهم ونُظُمهم. وكذلك كتاب (تَنْسَر، أو تَنْسَرْ نَامه)، وموضوعه شؤون الحُكم، وأنظمة القضاء، وفنون الحرب. وكتاب (التاج

في سيرة انوشروان)، وهو في سيرة كسرى انوشروان(١٥). إلا انّ هذه المؤلّفات لم يصل إلينا منها سوى شذرات وقطوف انطوت عليها المصادر التاريخية والأدبية، ولاسيّما (عيون الأخبار) لابن قتيبة الدّينوري (ت ٢٧٦هـ)، وما اثبته ابن المقفّع ذاته، في كتبه التي وصلت إلينا، من حِكم وآراء سياسية نافذة.

ومنْ الأهمية بمكان، ان نشير إلى مُؤَلَّفٍ فارسيّ مشهور يتّصل بالفِكر السّياسي، الا وهو (عهد أرْدَشير)، وقد ذكره صاحب الفهرست مع الكتب المُجْمع على جودتها[١٦]. ويرى إحسان عبّاس محقّق الكتاب أنّه ربّما يكون قد تُرجم إلى العربية اواخر العصر الأمويّ[١٧]. وكان البلاذري (ت ٢٧٩هـ) قد ترجمه شعرًا أيضًا[١٨]. وروى المبرّد انّ المأمون أمَرَ معلّم الواثق بالله، ان يعلّمه كتاب الله تعالى، وان يُقرئه (عهد أرْدشير)، ويحفّظه كتاب (كليلة ودمنة)[١٩]. وقد اشار كثيرٌ من مصنّفي المصادر الأدبية والتاريخية إلى (عهد أرْدَشير) ونقلوا شذرات منه، تدلّ على شهرة الكتاب واستفاضة معرفته. ((ولا شكّ في أنّه مِثالٌ رائعٌ على عبقرية الفِكر السّياسيّ الفارسيّ، وهو ينمّ في الوقت نفسه على عقلٍ كبير ورأس مدبّر وبصيرة نافذة. وقد تناول فيه واضعه جملة من القضايا، اعتدّ التمسك بها، والأخذ بمقتضاها ضامنًا لبقاء المُلْك، ومدّه بنَسْغ الحياة. وقد جاءت آراؤه فيه على شكل وصايا ونصائح وحِكم، تعالج شتّى القضايا السّياسية المُلوكية والاجتماعية))[٢٠]. وقد زخرت مصادر التراث بالحِكم والوصايا السّياسية الفارسية، منسوبة إلى عظماء تاريخهم، من مثل: أرْدَشير، وأنوشروان، ووزيره بزرجمهر الحكيم.

وكانت الثقافة الفارسية عامّة، أداة من أدوات كُتّاب الدّواوين، أو هي شرط للإلمام بصنعة الكتابة، يقول إبراهيم بن المدبّر (ت نحو ٢٧٩هـ) مُوصيًا من يروم صَنْعة الكتابة: ((وانظر في كتب المقامات والخطب ومحاورات العرب، ومعاني العجم، وحدود المنطق، وأمثال الفرس، ورسائلهم وعهودهم، وتوقيعاتهم، وسِيَرهم، ومكايدهم في حروبهم))[٢١]. وحقًا، تلاقحت الثقافة الفارسية مع العربية، فألمّ الكُتّاب ((بحِكم العرب وحِكم الفرس، ووقفوا على تاريخ العرب، وتاريخ الفرس، وجمعوا بين حكم الخلفاء الراشدين، وأكثم بن صيفي، وحكم بُزرجمهر، وكسرى انوشروان))[٢٢].

ومن تجلّيات الفكر السّياسي الفارسي، ما عُرف باسم (نظرية الحقّ الإلهيّ)، وتقوم على السّلطة المطلقة للحاكم؛ لأنّه يستمدّ سلطته من الله سبحانه؛ إذ هو ظلّ الله في أرضه، يملك بتفويض منه. يرى نولدكه: ((أنّ الملوك الفرس كانوا يزعمون انّهم وحدهم أصحاب الحقّ في لبس التاج، بما يجري في عروقهم من دمٍ إلهيّ))، ويقول بَرَاون: ((إنّ نظرية الحقّ الإلهيّ، لم تُعتنق كما اعتُنقت في فارس، في عهد الملوك السّاسانية)). ويُشايعهما في هذا الرأي آخرون[٢٣]. وفي العصر العباسيّ الأوّل ((كأنّما اصبح الخليفة العباسيّ مَلِكًا ساسانيًّا، فهو يحكم حكمًا مطلقًا، وهو حكمٌ ينتقل بالوراثة،

ويطبعه الدّين، كما كان يطبع الحُكم السّاساني؛ إذ كان السّاسانيون يعدّون أنفسهم رؤساء للدّين، وحُماةً له وحُرّاسًا))[٢٤]. وهذا الخليفة المنصور يقول في خطبته في بغداد يوم عرفة: ((أيّها الناس! إنّما أنا سلطان الله في أرضه، أسوسكم بتوفيقه وتسديده، وأنا خازنه على فيئه، أعمل بمشيئته، وأقسمه بإرادته، وأعطيه بإذنه، قد جعلني الله عليه قفلاً، إذا شاء أن يفتحني لأُعطياتكم وقَسْم فيئكم وأرزاقكم فتحني، وإذا شاء أن يُقفلني أقفلني؛ فارغبوا إلى الله، أيّها الناس، وسلوه في هذا اليوم الشريف.....أن يُوفقني للصّواب، ويُسدّدني للرّشاد، ويُلهمني الرّافة بكم والإحسان إليكم، ويفتحني لأُعطياتكم، وقَسْم أرزاقكم بالعدل عليكم، إنه سميعٌ قريب))[٢٥]، وتردّدت أصداء هذه الفكرة في نصوص كثيرة. ويرى محمد عابد الجابري: ((أنّ العقل السّياسي العربي مسكونٌ ببنية المماثلة بين الإله والأمير (...). البنية التي تؤسس على مستوى اللاشعور السّياسي، ذلك النموذج الأمثل للحُكم، الذي يجذب العقل السّياسي العربي، منذ القديم إلى اليوم، نموذج (المستبدّ العادل)))[٢٦].

ومن مظاهر التأثير الفارسي الإغراق في عبارات التعظيم للحكّام والأمراء، والتهويل في صفاتهم، ((وكان الفرس يَجْرون على هذا النسق ويُعرفون بالتبجيل والتمجيد ...... ويتّصل بهذا الإطنابُ في جمل الدّعاء، وقد حاكاهم أبناء العربية في هذين الاتجاهين))[٢٧]؛ إذ نجده واضحًا في كثير من النصوص النثرية، وخاصة في الرسائل والمحاورات، كما في رسالة يحيى بن زياد الحارثي في (تقريظ الرّشيد)[٢٨]، ورسالة (الشُّكر)، لأحمد بن يوسف، التي كتبها على لسان الحسن بن سهل، وزير المأمون، يشكر فيها المأمون؛ إذ استوزره بعد مقتل أخيه الفضل، فقد بالغ فيها مبالغة مفرطة، وممّا قاله: ((فيا أيُها الإمامُ المنصورُ المهديُّ الرّشيدُ ! حُزْتَ فضائلَ الآباء، واهتديتَ بهُدَى الأنبياء، أنشكُرُك عن الإسلام ؟ فأنتَ القائمُ به، الداعي له، والناصرُ لحقّه، أم نشكُرُك عن الأمصار ؟ فأنتَ المُفْتَتِحُ لمُتَنِعها عَنْوَةً، والمُتَطوّلُ على أهلها بالرّحمة (...) أم نشكُرُك على المساجد ؟ فأنتَ الذي أَسّسْتَها على التقوى، وعَمَرتها بتلاوة القرآن، (...)، أم نشكُرُك عن رسول الله صلى الله عليه وسلم؟ (...) أم نشكُرُك عن الملوك والقوّاد والأجْنَاد؟ (...) أم نشكُرُك عن الأحكام والسّنن ؟ (...) أم نشكُرُك عن السّلَف ؟ ...))[٢٩]! ومن رسائل التعظيم، والإيغال في التبجيل، ما عُرف باسم (رسائل الخميس) في الدّعوة السّياسية للعباسيين. ومن المبالغات أيضًا ما ورد في خطبة لجعفر البرمكيّ، الفارسيّ الأرومة، يخاطب فيها الرّشيد قائلاً: ((... فكيف بشكري وقد أصبحتُ واحدَ أهل دهري فيما صنعته فيَّ وبيْ ؟ أم كيف بشكري وإنّما أقوى على شكري بإكرامك إيّاي ؟ ولو جعل الله شكري في إحصاء ما أوليتني لم يأتِ على ذلك عدّي ! وكيف بشكري وأنت كهفي دون كلّ كهف لي ؟! ...))[٣٠].

ومن تجلّيات الفكر السّياسي الفارسي التقسيم الطبقي للمجتمع؛ أي ترتيب النّاس في

مراتب وطبقات، يأتي الخليفة على رأس الهرم ثمّ الخاصّة فالعامّة، وكلّ طبقة تنقسم إلى فئات اجتماعية؛ تبعًا للفعاليات التي يقومون بها سياسيًا أو اجتماعيًا أو اقتصاديًا أو ثقافيًا. وفي (التاج في أخلاق الملوك) أنّ الرّشيد ((جعل للمغنّين مراتب وطبقات، على نحو ما وضعهم أَرْدَشير بن بابك وانوشروان))[31]. ويمكننا أن نزعم أنّ النظام الطبقي في العصر العباسيّ، ضرورة فرضتها ظروف العصر، واتساع الدّولة الإسلامية، وتطوّر نظامها السّياسي والإداري. ويرى عابد الجابري أنّ لفظي (الخاصّة والعامّة) قد استُعملا قبل العصر العباسي، للدلالة على فئتين اجتماعيتين مختلفتين، ولكنّ دلالتهما - في الغالب - لا تتجاوز حدود المعنى اللغوي، امّا في العصر العبّاسي الأوّل، فقد اصبحا مصطلحين سياسيين اجتماعيين، يحملان (قوّة المصطلح أو المفهوم)؛ ويدلّان على منزلتين اجتماعيتين، لكلٍّ منهما سلطته، وتقاليده الاجتماعية والفكرية الخاصّة، فكان لا بدّ - كما يقول - من هذين (المصطلحين) لتسمية الأشياء بأسمائها، وإنزال النّاس منازلهم. ((ومسألة إنزال النّاس منازلهم في العصور القديمة والوسطى، كانت من مظاهر العدل: بل هي العَدْل نفسه، على الصعيد السّياسي/الاجتماعي))[32].

وأيًا ما كان، فلعلّ الثّواء يطول لو شاء المرء أن يتتبّع مظاهر تأثير الفكر السّياسي الفارسي وتجلّياته في العصر العباسيّ الأوّل. ولا شكّ في أنّه كان كبيرًا في جميع مظاهر الحياة، وإلا مّا رَفَع الجاحظُ عقيرته قائلاً: دولة بني العبّاس اعجمية خراسانيّة، ودولة بني مَرْوان عربية اعرابية.[33]

ثانيًا - الثقافة اليونانيّة :

امّا الثقافة اليونانية فكانت من أهمّ الثقافات التي أثّرت في الحياة الفكرية؛ إذ كانت متداولة شائعة في ربوع المشرق، منذ فتوح الإسكندر الأكبر له في القرن الثالث قبل الميلاد. وكانت مدارس الثقافة اليونانية مبثوثة في مناطق عدّة، اهمّها: جُنْديسابور، وحرّان، ونُصَيبين، والرُّهَا، وانطاكيّة، والإسكندرية. ومعظم أطباء الخلفاء من خرّيجي مدرسة جُنْديسابور، وكانوا من النّصارى المَهَرَة في الترجمة إلى العربية. وكان المأمون نَقَلَ إلى (بيت الحكمة) كتب اليونان والفلاسفة من بلاد الرّوم وجزيرة قبرص، كما قلنا. وقد تُرجم عن اليونانية سيلٌ غامر من المؤلفات في الطبّ والفلسفة والمنطق والرياضيات والهندسة والعلوم التطبيقية والإلهيّات وغيرها.

وكان من نتائج تفاعل الفكر اليوناني الوافد، مع الثقافة العربية الإسلامية، ان ظهرت آثاره في شتّى الميادين، وبدا ذلك واضحًا - كما يرى الدّارسون - في طرائق التفكير، وأساليب الكُتّاب ومناهجهم في البحث. كما تأثّرت بعض التصانيف بالمنطق، فاصطبغت به طرائق الجدل والبحث والتعبير والتحليل، وتبدّى ذلك في أساليب المتكلّمين، وتعبيرات الفقهاء، وكثير من صنوف المعرفة، والفكرُ السّياسي واحدٌ منها، ((وما رجّحه المتأمّلون في ذلك، انّ الفكر اليوناني السّياسي - عن طريق الاقتباس

أو المحاكاة - كان مادّة في بعض الفنون الأدبيّة كالرّسائل، كما كان رافدًا عرفت الثقافةُ العربية عن طريقه الأَقْيِسةَ المنطقية الصحيحة، وطُرق الاستدلال، والتعليل، وانماطًا من صور التحليل للأفكار))[٣٤]. والحقّ، أنّنا نُجحف بحقِّ التراث العربي، إن أسرفنا في ردّ الفكر المنطقيّ، والتعليل العقليّ، بإطلاقٍ، إلى التأثّر بالمنطق الأرسطي؛ إذ إنّ هذا الكلام ممّا يخالف المنطق أصلاً، فالتعليل العقليّ، والحِجاج المنطقيّ، واضح في النثر العربي في عصوره السّابقة، على نحوٍ جليّ. غير أنّه لم يكن - بأيّة حالٍ من الأحوال - بمثل الصّورة التي آلَ إليها في هذا العصر في مباحث المتكلّمين والفلاسفة والفقهاء واللغويين والنّحويين وغيرهم.

أمّا ما تُرجم عن اليونانية في ميدان الفكر السّياسي فكتابات سياسية منسوبة إلى أفلاطون أو أرسطو أو غيرهما؛ إذ ذكر ابن النّديم أنّ لأفلاطون كتابًا في السّياسة[٣٥]، نقله حُنين بن إسحاق، وكان يُترجم للمأمون، وعاش إلى سنة (٢٦٤هـ). وثمّة العهدُ المنسوب إلى أرسطو، وكان كَتَبَه إلى الإسكندر، ويُعرف بـ (سرّ الأسرار)[٣٦]، وقد ترجمه للمأمون يوحنّا بن البطريق، في أوائل القرن الثالث الهجري، وكان يُجيد اللاتينية واليونانية، وهو ممّن أشخصه المأمون إلى بلاد الرّوم، لجلب كتب الأوائل[٣٧]. وفي مصادر التراث شذرات سياسية، منسوبة إلى حكماء اليونان، صيغت على شكل حِكَم ووصايا ونصائح في فنّ الحُكم وإدارة الدّولة، ممّا نجد صداه يتردّد في النصوص السّياسية، وخاصّة في العهود والوصايا. وكتاب (سرّ الأسرار) منحول على أرسطو[٣٨]، وعليه فقد رأى أحد الباحثين أنّه ((ليس علم اليونان السّياسي، الذي يتحدّث عن الدّساتير ونظام الأحزاب، ويطرح مفاهيم مدنية للقانون ولأسس السّلطة، هو الذي أثّر في الفكر السّياسي الإسلامي؛ إذ لم يترجم منه إلا نَزْرٌ يسير مقتطع من أصوله، إنّما الذي أثّر في الأدبيات السّياسية الإسلامية، بل في نظام السّلطة أحيانًا، هو كتابات منحولة، نُسبت خطأ إلى اليونان، أو تعمّد واضعوها أن ينسبوها إليهم لضمان تمريرها وتأثيرها))[٣٩].

ثالثًا - الثقافة الهنديّة :

وكان للثقافة الهندية أثرها في مسيرة الحياة الفكرية، وقد انتقلت إلى العرب عن طريق الفُرس، الذين كانوا تأثّروا بها منذ فتوح الإسكندر للمشرق، وكانوا نقلوا كثيرًا من مؤلّفات الهنود إلى ثقافتهم. وكذلك عن طريق الهنود المسلمين، الذين امتزجوا بالمجتمع في العراق، وخاصّة في البصرة، التي كانت تُسَمّى (أرض الهند)، لحضورهم المعرفيّ فيها، ولكثرة عددهم أيضًا. وقد تُرجم عن الثقافة الهندية كتابات في الفَلَك والرّياضيات والطّبّ والقصص، فضلاً عن آراء وقطوف في البلاغة والبيان، ذكر بعضًا منها الجاحظ في بَيَانه[٤٠]. وكان ممّن ترجم عن السّنسكريتية مَنْكَه الهندي، وابن دهن، وغيرهما[٤١].

امّا أثر الثقافة الهندية في الفكر السّياسي فيبدو من خلال قصص الحيوان في المقام الأوّل، التي تُعَدُّ من صميم أدب السّياسة وتنظيم المُلْك؛

إذ يكون الحيوان فيها قناعًا ساترًا، ورمزًا يشفّ عن المرموز إليه، وهو أحرى بالقبول والسّماع، وأقدر على إخفاء مقاصد الكاتب وغاياته التي تتلامح من وراء أستارٍ شفيفة، تكشف معالم ما خلفها ، وما يرمي إليه مبدعها، من النقد السّياسي، الذي يخشى مواجهة السلطة الغاشمة وعادية أربابها؛ ولذا فإنّ (ظاهرها لهو، وباطنها حكمة)كما قال ابن المقفّع الذي نقل (كليلة ودمنة) من الفارسية، وكان نُقل إليها من السّنسكريتية، في زمن كسرى أنوشروان. ويرى كثيرٌ من الباحثين أنّ هذا الفنّ هنديّ في أصوله الأولى؛ غير أنه لا يمكن القطع برأيٍ حاسم في هذا الأمر؛ إذ إنّ هذه القصص تنشأ شعبية أو أسطورية، ثمّ تأخذ في الارتقاء إلى المكانة الأدبية، فتتبادل الصّلات مع الآداب الأخرى. وقد تأثّر العرب المسلمون أيضًا بالحِكَم والأمثال السّياسية الهندية التي كانت ممّا نقلوه عنهم، وأودعوه مصادر تراثهم، وخاصّة ما نجده في (عيون الأخبار) و (العقد الفريد) وغيرهما. كما كانت نظرية تناسخ الأرواح الهنديّة من أكثر العقائد تأثيرًا في الثقافة الإسلامية؛ إذ تأثّرت بها بعض الفرق السّياسية الدّينية، فقال بعض الشّيعة بتناسخ الجزء الإلهي في الأئمة[42]. وكان الرّاوَنْديّة من خراسان يقولون بالتناسخ أيضًا، فغَلَوا في حقّ أبي جعفر المنصور غلوًّا كبيرًا، فزعموا أنّه ربّهم الذي يطعمهم ويسقيهم، فنهاهم عن ذلك وزجرهم، ثمّ قضى عليهم[43].

وجملة القول إن الفكر السّياسي العربي في العصر العباسيّ الأوّل اصطبغ بمؤثّرات مختلفة، ونَيل من مناهل عدّة، كان لها أبلغ الأثر في عمق الفكر العربي الإسلامي عامّة، وبعده عن أغلال السطحية، وعقم الجمود والتكرار؛

الهوامش

(١) ابن كثير: البداية والنهاية، تح:أحمد فتيح، دار الحديث، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م، ١٠/٢٣٢. والسيوطي: تاريخ الخلفاء، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط١٩٩٣،١م، ص٢٤٤.

(٢) تاريخ الخلفاء، ص٢٦٣.

(٣) المسعودي: مروج الذهب، دار الفكر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ٣١٩/٤.

(٤) ابن النديم: الفهرست، ضبطه وشرحه: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م، ص٢٩٧. وابن نباتة: سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م، ص٢٤٢. وانظر: ضيف، شوقي: العصر العباسيّ الأوّل، دار المعارف بمصر، ط٦، د.ت، ص١١٢ وما بعدها.

(٥) انظر: ضيف: العصر العبّاسي الأوّل، ص٩٤-٩٦، والفنّ ومذاهبه في النثر العربيّ، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٦٥م، ص١٢٢-١٢٤. وأمين، أحمد: ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ٣٧٣/١-٣٨٦. وحسين، طه: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٦٩م، ص٢٨-٣٣.

(٦) يرى (عابد الجابري): ((أنّ (الإيديولوجيا) السّلطانية في الثقافة العربية، منقولة - في معظمها - عن الأدبيّات السّلطانية الفارسية (...). في العصر العباسيّ الأوّل تمّ نقل (الإيديولوجيا) السّلطانية من الفرس؛ لتعبّر عن واقع المجتمع العربي الإسلامي، واتجاه تطوّره آنذاك (....) من دولة الدعوة والخلافة إلى دولة السّياسة والسّلطان)). انظر كتابه: العقل السياسي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠م، ص٣٣٩ وما بعدها.

(٧) الطبري: تاريخ الأمم والملوك، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ٧/٤٢٧-٤٢٨. وابن الأثير: الكامل ٥/١١.

(٨) مروج الذهب ٣/٢٩٩

(٩) ضيف، شوقي: العصر العباسيّ الأوّل، ص٢٢

(١٠) ابن الطقطقا: الفخري في الأدب السّلطانية والدول الإسلامية، دار صادر، بيروت، د.ت، ص١٥٣.

(١١) الوزراء والكتّاب، تح: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٣٥٧هـ/١٩٣٨م، ص٣١٦.

(١٢) انظر: الفهرست، ص٣٩٩- ٤٠٠.

(١٣) ضيف، شوقي، الفنّ ومذاهبه في النثر العربيّ، ص١٢٢.

(١٤) الأدب الفارسي، منشورات قسم اللغة الفارسية وآدابها في الجامعة اللبنانية، بيروت، ١٩٦٧م، ص٩٦.

(١٥) انظر، الفهرست، ص١٨٩-١٩٠. والفن ومذاهبه في النثر العربي، ص١٣٨. والأدب الفارسي، ص١٢٧.

(١٦) الفهرست، ص٢٠٣.

(١٧) عهد أردشير، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م، ص٣٣.

(١٨) الفهرست، ص١٨١. كما نقل أبان بن عبد الحميد اللاحقي (ت نحو ٢٠٠هـ) سيرة أردشير، وسيرة أنوشروان، إلى الشعر العربي. انظر: الفهرست، ص١٩٠.

(١٩) الفاضل، تح: عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٧٥هـ/١٩٥٦م، ص٤.

(٢٠) العاكوب، عيسى علي: تأثير الحِكم الفارسية في الأدب العرب (في العصر العباسيّ الأوّل)، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص٥٧.

(٢١) الرسالة العذراء، (ضمن: رسائل البلغاء، اختيار وتصنيف: محمد كرد علي، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط٣ ، ١٩٤٦م)، ص٢٢٨.

(٢٢) الحوفي، أحمد محمد: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م، ص١٨٦.

(٢٣) انظر، في هذه الآراء: المرجع نفسه، ص٨٦. والعصر العباسيّ الأوّل، ص٢١. وتأثير الحِكم الفارسية، ص٢١-٢٢.

(٢٤) ضيف، شوقي: العصر العباسيّ الأوّل، ص٢٠.

(٢٥) الطبري ٨/٨٩-٩٠.

(٢٦) العقل السياسي العربي، ص٣٥٦.

(٢٧) الحوفي: تيارات ثقافية، ص٢٠٤. وكرد علي، محمد: أمراء البيان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م، ١/٢١.

(٢٨) صفوت، احمد زكي: جمهرة رسائل العرب ٣/٢٠٩-٢١٧، نقلاً عن ابن طيفور، احمد بن أبي طاهر: اختيار المنظوم والمنثور ١٢/١٩٢.

(٢٩) المصدر نفسه ٣/٣٤٥-٣٥٦.

(٣٠) الطبري ٨/٢٦٤-٢٦٥.

(٣١) التاج في اخلاق الملوك، المنسوب إلى الجاحظ، تح: احمد زكي باشا، المطبعة الأميرية، القاهرة، ط١،

١٣٣٢هـ/١٩١٤م، ص٣٨.

(٣٢) العقل السياسي العربي، ص٣٢١-٣٣٢

(٣٣) البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون،دار الفكر،بيروت،د.ت،٣/٣٦٦.

(٣٤) عبد العال، محمد يونس، في النثر العربي، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر - القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٦٥. وانظر في استخدام الفكر السّياسي مادة في الرّسائل الأدبية: عباس، إحسان: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧م، ص٩٩-١٠٩.

(٣٥) الفهرست، ص٤٠١. وانظر: مروج الذهب ٢/١٨٢.

(٣٦) نُشر بتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ضمن: الأصول اليونانية للنظريات السّياسية في الإسلام، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.

(٣٧) الفهرست، ص٣٩٨. وانظر: العصر العباسيّ الأوّل، ص١١٤.

(٣٨) ضيف: العصر العباسيّ الأوّل، ص١١٤. وعباس، إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، ص١٠٠، ١٢٧.

(٣٩) اومليل، علي: السّلطة الثقافية والسّلطة السّياسية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص١١٩، وانظر ما بعدها.

(٤٠) البيان والتبيين ١/٩٢-٩٣. وانظر: العصر العباسيّ الأوّل، ص١١٣.

(٤١) الفهرست، ص٤٠٠، وانظر أسماء بعض كتبهم المترجمة: ص٤٧٤، ٤٧٧.

(٤٢) انظر: الشهرستاني: الملل والنّحل، بعناية: صدقي جميل العطّار، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م، ص١٤٠.

(٤٣) ابن الطقطقا: الفخري في الآداب السّلطانية، ص١٩٠-

❖ ❖ ❖

إعــادةُ البُعد الأنثوي إلى فضاء العالم!!

د. بغداد عبد المنعم(*)



لعلَّ إجابةً متدفقةً بحيوية وتَسارُع الحداثة تصفعُ هذا العنوانَ صفعاً.. إذ تقولُ بأنَّ نسبةَ الاحتلال الأنثوي اليوم في تفاصيل العالم كلِّه وليس في فضائه وحسب هي أعلى نسبة من أيِّ زمن سابق..!!

نعم لكنْ، لم أقصد الاجتياحات المصطنعة.. بل هو ذلك البعد الأساسي الذي تصدَّرَ وظهرَ طبيعياً في الأشكال الأولى للمنجزاتِ الإنسانية.. وفي تطوراتها الحضارية المتوالية..

(*) باحثة في التراث العربي (سورية).
- العمل الفني: الفنان علي الكفري

فليس المقصودُ من هذه الإعادة.. تجهيز أعداد غفيرة من النساء وتحقيقُ مُعَدَّلات كمية وإحصائية.. لكنْ، هو (البعد الأنثوي) الشيء الذي أخذ يتوارى ويتغيب بالحضورات الكمية للمرأة الصادرة عن خلفيات وتبعيات مؤسساتية.. تقلل كثيراً من سطوع الجواهر الأساسية.. مثلما تقلل من قيمتها..

في بدء التكوين استلمت المرأةُ حقائبَ أساسية

تشكلَتْ المخيلةُ الجمالية بعد سلسلة من العلاقات العميقة خاضتها التجربة الإنسانية بأذرعها العديدة في خلال أزمان متطاولة.. في أرض ملأنة بالعناصر والولادات والمفاجآت.. في أرض مكتظة بالغاباتِ والسماواتِ والتربة والقمح.. وجدولٍ طويل طويل من حيوات.. وفي أرض فيها (المرأةُ) ذلك الكائنُ الجدلي.. العتيق جداً بمشكلاته الأساسية.. والفلسفية.. العتيق عتْقَ الوجود بمصدريته الدائمة للجمال.. هذه المصدريةُ التي مَكَّنَتْ المرأةَ من اعتلاء عرش (الألوهية).. ثم (الملكية).. وقبلهما (الأمومية).. وقد كانتْ عروشاً ذات حقائب ومسؤوليات.. لقد اعْتَلَتْ عرشَ الوهية الخصب والجمال.. والمطر.. والحب والحرب..

حضورُها الوجودي كان أكثر أهمية من حضور الطبيعة الأرضية كلها.. لأنها الوجودُ الأولُ للكائن الذكوري الملاصق لها.. الخارج منها.. والحامل لإمكانياتها وإمكانيات الفعل والتحقيق والتجسيد.. والعارف عبر رؤية مركبة بتكويناتها الجمالية بكل مستوياتها..

لقد امتلأتُ الأزمانُ الإنسانيةُ بتلك المشكلات.. وبتلك الشطحات التي احتاجت إلى إعادات توازنٍ متتالية.. ففي ذلك الفجر الفكري -الإنساني البعيد نسبياً والذي لم يعد تاريخياً وحسب» بل أبعد من تاريخي بحكم اغترابه وانفصاله عن الواقع الحالي لمجمل الأجواء الفكرية في الأرض.. في ذلك الفجر الفكري البعيد الغامض نسبياً.. كانت محاولاتُ الإنسان وعذاباته والتي مازالتْ باقية إنما بأشكال حادة ومحدودة ولَيسَتْ جدلياتُها تجسيدات عقلية -إيمانية- فلسفية- فنية.. في محاولات أولى في تجسيد الرمز العلوي الخالق المانح الراحم الحاضن..

كانت المرأة موجودةً في عُمق هذه المحاولات وكأنها لم تدخل في جدليات سلبية مع الذكورة.. كأنها كانت كائناً- واقعاً وتشاركتْ على نفس الدرجة.. ولعلها كانت أكثر باعتبارها (الوالدة و (الأم) فكانت (تحمل الآلهة وتلدُها) وكان لكل ذلك دلالاتٌ.. وأيةُ دلالات!!

ولم تكن تلكَ التعبيرات (العلوية) التي وصلتنا عبر الشعر والمسرح والفن القديمين إلا مجمع دهري عميق من معاناة وحكايات طوال لعذابات الإنسانية الأولى في التجريبيات العقلية والحسية والإيمانية.. فكانت عشتار الرمز الأقدم الشرقي الفينيقي والبابلي للخصب وهي دلالةٌ مرتبطة بالأمومة.. وقد انتقلَ كثيرٌ من هذه الرموز فيما بعد إلى الصعود اليوناني القريب فكان تجسيدها الإغريقي في (أفروديت).. وكان لها أساطيرُها الجميلة.. شديدةُ الأنوثة والقوة والإيحاء..

فتبدأ حكاياتُها من أنها ولدتْ من زبد البحر[1] هذه البداية القوية -الأرضية- الشمولية.. ولم يكن هذا الرمز ليصمد لولا أنه اندمج أيضاً في التفاصيل الحياتية والسياسية، فكان لأفروديت دورٌ هام في حرب طروادة.. وتستمر هذه الرموز بانتقالاتها الحضارية المتواصلة فتتحد بها فينوس ربةُ الربيع عند الرومان[2]..وأما أثينا فكانت الرمز الأنثوي الكامل والحضاري والمحمَّل بكل أحلام الإنسان فهي رمزيةٌ تحملُ الحكمةَ والعقلَ والعلوم والفنون.. تحرص على احترام القانون وإقامة العدل وتترأس مجالس الشعب.. وتعلم الرجال استخدام النار والمحراث والخيل.. وكانت تقودُ الجيوش وتبارك المحاربين.. .. فهي ولدتْ أصلاً وقد حُمِّلَتْ بكل أسباب القوة فقد وُلِدَتْ من رأس أبيها (زوس) وهي بكامل سلاحها..[3] وبعكس الشائع تماماً فقد كانت الأنثى (التامة -الحُلم) تضع الخوذة والدرع وتحمل الحربة والترس بالإضافة إلى أنها كانت تجيد الأعمال البيتية التفصيلية كالتطريز..

ويمكن أنْ ننتبه إلى أمر شاءتْهُ لها المخيلةُ الأسطوريةُ المرنة التي استجابت لرغبة الإنسان في أنْ يُخلِّدَ هذه الأنثى عذراءً فلُقِبَتْ بـ بارثنيوس[4].. انتقل هذا الرمز الأنثوي الفائق الدلالات إلى الرومان ليتحد مع مينيرفا.. تكاثرتْ هذه الأنثويات الشامخة بأبعاد جمالية وسياسية وحياتية فكانتْ فلورا الرومانية رمزاً للربيع والأزهار وفيكتوريا رمزَ النصر وديمترا رمزَ القمح..

هذه الحضورات الأنثوية التي شكلتْ خلفيةً لدور الأنثى وجدلياتها المتنوعة عبر كل الأبعاد التي اجتمعتْ في الإنسان.. انتقلتْ كنماذج فنية باذخة في فن العصور الوسطى ففي مجال النحت ظهرَتْ التماثيل الشهيرة مثل تمثال (أفروديت- فينوس) وأثينا بارثينوس.. وكان لها ظهورٌ ودورٌ في التاريخ الأدبي والفلسفي والمعماري.. فجدلية (المرأة- العمارة) قديمةٌ.. لكن يبدو أنَّ العالم قد أقلع عنها ولم يجددْها حتى الآن..!

إنَّ هذا التَحقُّق عن الحضور الأنثوي في مجال الثقافة الأسطورية تمكننا من رؤية أوسع في إمكانات وتجريبيات الإنسان القديمة- الأولية والتي كان للمنطقة العربية ذات الموقع الوسطي من العالم دورُ المُصَدِّر لها.. لهذه الأساطير المُشْبَعة بغنى الشرق ولتتخذ هيكليتها بعد ذلك في الحضارة الهيلينية.. ثم دورٌ نهضويٌ جديدٌ لهذه المنطقة ولكن وبعد ذلك مع استدارة شاملة باتجاه البُنى القرآنية والإسلامية..

أبعاد قرآنية للأنوثة.. العدل- الحَضَانَة

اتخَذَ الدينُ الإسلامي توازناته الحاسمة في محاولاته على (الحالة الإنسانية) في الجمع بين الإيماني المُطلق (اليقين) والعقلي الشامخ والعدل النبيل[5].. والجماليات المفتوحة على اللغة والمستقبل..

ولئن كانت تلك مرجعيتُنا الصلبة الراسخة شئنا أم لم نشأ في تلكَ التوازنات غير المسبوقة فإنَّا عَبْرَ نظارتها الدقيقة والأنيقة ننظرُ في تلك الأضواء التاريخية غير الناضجة تماماً والتي ولدتْ في الفجر الفكري للإنسانية..

فكانت تجريبيات في العقل والحِس الإنساني معاً.. ففي تلك اللحظات اندمجَتْ العبادةُ بالميثيولوجيا والأسطورة.. ثمّ الفلسفةُ والفن.. ثمّ العلمُ والأدبُ والفن.. ثم (الدينُ) بأشكاله الأكثر نضجاً واكتمالاً.. لكنَّ تلك التوازناتِ المجتمعية- السياسية لم تكنْ قادرة وجسورة على ملامسة الحس الجمالي الأول الذي يخرجُ من كيانٍ تلِدُهُ المراة.. فحين بدات التجسيدات الجمالية على الأرض.. ظهرتْ فيها المراة بقوة ومباشرة.. وكانتْ مرحلة (الإلهات- الرموز الأنثوية) مرحلة التكسير العقلي والانفتاح على جمالياتٍ غير محدودة..

حمل القرآنُ الكريمُ بتوازناته المرنة (المراةَ) بحمْلها الواقعي وتفصيلاتِها الحياتية.. ويعدل ضامّاً إياها إلى الثنائية :نحياتية- الحضارية (الرجل- المراة)[٦].. مُعطِياً إياها حقوقاً إضافية على الخلفية المجتمعية وعلى الخلفية الاستقلالية الذاتية.. (حق الحصانة) و (حق الأنوثة الكبريائية)[٧]..

- نماذج حداثوية[٨] للمراة

هذه النماذج موجودةٌ حالياً في محاور الأرض التي غَدَتْ متقاربةً ومتقاطعةً بحكم التسارع الفيزيائي لمجمل الحركة.. هذه النماذج (الأنثوية!) موجودةٌ في خرائط الأرض الأُممية والمؤسساتية.. شكلاً من الوجود بات حتماً مقطوعاً عما وردَ من حديث سابق.. هذه المراةُ الحداثوية المربوطة إلى خرائط الأرض المدروسة والمُبَرْمَجة تتبعُ أحدَ نموذجين، فهي إمَّا كائنٌ متحركٌ وفاعلٌ ومنتجٌ.. لكنّهُ كائن مُحَايدٌ مستنسخٌ من الرجل مباشرةً استنساخاً إدارياً وإنتاجياً وتقييمياً.،، وإمّا كائنٌ محدودٌ مُقْتَطَعٌ من مساحة الأنوثة الحسية ومُشَكَّلٌ وفق مواصفاتٍ مطلوبةٍ حَسَب العَرْض والطلب والمؤشرات.. هذا النموذج محسوبٌ على الأنوثة بحكم التقاليد الجسمية للمرأة والتي ما زالتْ..!

أمّا تلك الأنوثة العميقة سواء التاريخية- الأولية.. او غير ذلك فلا وجودَ لها..

لعلّهُ كيانٌ فعالٌ وحداثي إنما لا بد من إعادته الصارخة بفعالياته وحداثته على تلك الينابيع الأنثوية الشمولية.. وإلى حقوقِ أنثوية صافية لا لَبْسَ فيها.. (حق الحصانة) و (حق الكبرياء) و (حق الأمومة).. وجدولٍ طويلٍ من حقائقها الداخلية التي لن تُسَجْلْ بعد..

النموذج الحُلم.. أم امرأةٌ للمستقبل!!

كان هذا المقال فيما حاولهُ قراءةً في أضواء بعيدة شيدنا فيها المراة بنقائها الأول..وبانوثتها المطلقة القوية والجامحة والأمومية..

ومن موقعنا الزمني هذا -والذي نفخرُ بقوته وتكنولوجيته الصارخة- نطلُّ على بانوراما للأرض وتلك إطلالةٌ مشروعةٌ بل مُجْدِية.. فكيفَ نعيدُ هذا البعدَ الأنثوي إلى فضاء العالم؟؟.. لا يقدمُ هذا المقالُ خططاً ولا برامج فتلك استراتيجيةٌ أبعد.. لها من السياسات الثقافية نصيبٌ.. بل كأنما هذا المقال ينحو إلى إضاءاتٍ تُظهرُ المناطق التي غدتْ معتمةً بسبب تاريخيتها و (تقاعدها) الفكري، وحلول الياتٍ فكرية جديدة محلها، وعادةً ما تخلُقُ (الكلمة) الحوافز الداخلية أولاً..!!

الهوامش

(١) أفروس تعني باليونانية زبد البحر.. تروي بعض الأساطير أنها ولدت من زبد البحر بعد أنْ لقحهُ دمُ أورانوس..

(٢) فينوس Venus في القرن الثاني قبل الميلاد اتحدتْ بأفروديت اليونانية واستعارت صفاتها وأساطيرها.. وفي القرن الأول قبل الميلاد أعلى يولبوس قيصر من شأنها.. وقد خصص لها الرومان شهر نيسان الذي يتجدد فيه الحب لدى جميع الكائنات.. عن (معجم الأساطير اليونانية- الرومانية، إعداد سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٨٢،

(٣) المصدر السابق ص٣٠.

(٤) لقبت أيضاً بـ الأس.. وبارثينوس وكلا اللقبين يعنيان (العذراء).

(٥) العدل النبيل: هذه الصفةُ للعدل مقصودةٌ جداً من الكاتبة كصفة جوهرية في العدل الإسلامي وغير الإسلامي.. في مواجهة أشكال حداثوية من العدل.. مثل العدل الاحترافي.. والعدل المُفصّل على قياسات حسب الطلب..!!

(٦) انظر سورة النساء، الآية(١)، أيضاً سورة الأحزاب، الآية (٣٥) وسورة النور، الآية (٢٣).

(٧) نفس المصدر السابق.

(٨) أرجو أن يكون واضحاً للقارئ أنَّ مصطلح (الحداثوية) يحمل بُعْداً سلبياً يجعلُهُ أكثر خصوصية من المصطلح العام (الحداثة).

في فلسفة الممارسة



د. فيصل سعد (*)

تقوم فلسفة الممارسة على الأحكام والمقولات التي تعبر عن ديالكتيك النظرية والممارسة وتحكم مصداقية كل منهما على حد سواء. ولعل أبرز تلك المقولات هي مقولة «النظرية بدون ممارسة جوفاء، والممارسة بدون نظرية عمياء»، وكذلك مقولة النظرية الخاطئة تفضي إلى ممارسة مغلوطة». وتختلف إجابات علماء الاجتماع والفكر السياسي حول سؤال ما هو الشرط المنهجي العام لمصداقية النظرية الاجتماعية وبالتالي مشروعية الممارسة السياسية؟

(*) باحث وأستاذ جامعي (سورية).

- العمل الفني: الفنان مطيع علي.

فأنصار المنهج الإمبريقي التجزيئي يزعمون أن الشرط المزدوج هو «حيادية» الباحث الاجتماعي والدخول إلى الواقع الاجتماعي دون مفتاح إيديولوجي مسبق، على اعتبار أن هذا الواقع هو، بنظر هؤلاء، كالواقع الفيزيائي يتماهى ظاهره مع باطنه. هذا في حين يرى أنصار المنهج الجدلي -ونحن منهم- أن ثمة فارقاً نوعياً بين الواقع الاجتماعي والواقع الطبيعي ينعكس، بدوره، في فارق نوعي آخر بين ظاهر الواقع وخارجه. وبالتالي، فإن الإيديولوجيا هي، في آن معاً، الشرط المنهجي الضروري للتحليل النظري والفعل التاريخي السياسي. والحال، ما هي استحقاقات النظرية الاجتماعية والممارسة السياسية المحكومة بحقائق الواقع الاجتماعي المشروط بالشرط الإيديولوجي على المستويين المعرفي والميداني؟

-أولاً-

يتفق الجميع على أن المجتمع البشري منذ العهد العبودي الأول إلى اليوم، ولا سيما في ظل العولمة الجديدة، مجتمع منقسم على نفسه إلى طبقات وفئات ذات مصالح اقتصادية واجتماعية متضاربة، أو ليست واحدة في أحسن حال. ولطالما أن الإيديولوجيا تعبير حي ومباشر عن تلك المصالح المختلفة، فإن مفهوم المجتمع نفسه مفهوم إيديولوجي، وبالتالي، فالنظرية الاجتماعية، كنظرية حول المجتمع، نظرية إيديولوجية بالضرورة الموضوعية، تعبر عن تناقضات الواقع الاجتماعي وبالنتيجة فإن النظرية ليست كائناً قائماً بذاته بل هي محمول حامل اجتماعي محدد، أي رؤية إنسان ينتمي إلى طبقة أو فئة معينة. والباحث الاجتماعي، بتعبير الفيلسوف الفرنسي المعروف جان بول سارتر، موجود خارج جماعة معينة بمقدار وجوده داخل جماعة أخرى. وعلى هذا النحو، فإن تموقع الباحث في موقع اجتماعي سياسي محدد هو شرط منهجي عام للكشف عن حقيقة أو حقائق الواقع الاجتماعي المعني.

وبما أن تضارب المصالح الاقتصادية في مجتمع معني هو الأساس المادي الملموس لانقسامه السياسي على ذاته، فإن معرفته، كشرط منطقي لتغييره، هي موضوع صراع اجتماعي طبقي بين المستفيدين من واقع الحال الاقتصادي القائم والمتضررين منه. ومن هذا المنظور، لا يجوز اختزال هذا الصراع بيعديه الاقتصادي أو السياسي، بل هو صراع أكثر تعقيداً من أن يختزل على هذا النحو. وبهذا الصدد، يكتب مهدي عامل: «...، فحقل المعرفة هو بدوره حقل مميز من حقول الصراع الطبقي في شكل تحركه كصراع إيديولوجي»[1].

ونتيجة أن المعرفة العلمية تحصل في سياق الممارسة المادية، فإن الإيديولوجيا هي شرط تحصيل المعرفة الاجتماعية كشكل مميز من المعرفة العلمية لأنها الشرط الاجتماعي السياسي للممارسة، إذ هي طاقة الناس على الحركة والفعل. وبهذا المعنى، يقول يندريش زلني في معرض حديثه حول الممارسة والعقل: «المعرفة انعكاس للعالم الموضوعي، لكن بتوسط الممارسة بوصفها وحدة الإرادة والموضوع»[2].

وإذا كانت الموضوعية أحد مقوّمات المعرفة العلمية، فكيف تتحقق علمية المعرفة الاجتماعية التي تتضمن الإيديولوجيا بنيوياً وتفترضها منهجياً؟ إن طابع الموضوعية في العلوم الاجتماعية تحدّده طبيعة الواقع الاجتماعي، وبما أن هذا الواقع هو الناس في إطار العلاقات الاجتماعية الرابطة بينهم، فالعلاقة بين الذات العارفة وموضوع المعرفة في هذه العلوم هي شكل محدد من أشكال علاقة الذات بذات أخرى، أو هي، بتعبير كارل بوبر، علاقة بين المغزى الذاتي للمعرفة ومغزاها الموضوعي، والمعرفة بالمغزى الموضوعي هي معرفة بغير ذات عارفة. وعلى هذا النحو، فإن أكثر ضروب البحث الاجتماعي موضوعية هو أكثرها ذاتية. وبالتالي، فالموضوعية في تلك العلوم هي شكل من أشكال الذاتية، وحسب ماكس فيبر، فإن: «مفهوم الثقافة مفهوم قيمي، والواقع التجريبي يصير ثقافة بالنسبة لنا بقدر ما ننسبه إلى أفكار قيمة»[٣].

ولأن المواضيع الاجتماعية هي نتاج النشاط الواعي والهادف للناس، فإن معرفتها تفترض معرفة دوافع الناس للقيام بالنشاط الإنساني. ومن دون هذه المعرفة الأخيرة تغدو المعرفة الأولى سطحية ناقصة. وبهذا المعنى يذكر ألفريد شوتز أن: «المسائل الاجتماعية لا يمكن أن تعرف إلا إذا ردّت إلى الأنشطة الإنسانية، التي تعرف، بدورها، عن طريق تبيان الدوافع إليها»[٤]. ولطالما أن دوافع وحوافز الناس للفعل الاجتماعي تنشأ بموجب قيم اجتماعية معينة، فإن هذه القيم تؤلف جزءاً ضرورياً من الواقع الاجتماعي، وبالنتيجة، فإنها، من حيث هي كذلك، جزء من واقعية الواقع الاجتماعي نفسه. وحسب دوركهايم، فإن: «القيم والمثل هي وقائع وموضوعات تدرسها النظرية من حيث هي كذلك»[٥].

وكما أن القيم جزء من الواقع الاجتماعي، فهي تقوم بدور منهجي ضروري وهام في معرفته، ذلك أن الغنى اللا محدود للواقع التجريبي في أفقيته وشاقوليته، واللا محدود ليس جمعاً لأشياء محدودة، يفترض، بالضرورة الإجرائية، تجريد هذا الواقع، أي يفترض شكلاً من أشكال اختصاره، وبما ان تجريد الواقع لا يمكن أن يحصل بموجب قيم معينة، فإن العلاقة بالقيم هي، كما يكتب جوليان فروند في معرض شرحه للمنهجية في سوسيولوجيا ماكس فيبر»...، اللحظة الذاتية التي تجعل المعرفة الموضوعية ممكنة...»[٦].

ولطالما أنّ النظرية الاجتماعية نظرية حول المجتمع في كليته وحركيته، فإن موضوعيتها تتحقق، على سبيل المخالفة مع المنهج الإمبريقي والمناهج الأخرى للوظيفية المعاصرة، بإدراك البعد التاريخي ورصد الأفق المستقبلي للحاضر الاجتماعي القائم، فالحاضر ليس فقط ما هو الآن و إنما هو كذلك ما كان وما قد يكون. وإذا كانت موضوعية المعرفة العلمية مشروطة بمعرفة المضمون، والمضمون كلية لا تحس، فإن المعرفة الحسية المباشرة هي، على سبيل المخالفة مع مزاعم المناهج التجزيئية،

أقل موضوعية من المعرفة العقلية اللا مباشرة، ذلك أن حقيقة الشيء تكمن في باطنه وليس على سطحه أو خارجه. وبهذا الصدد يكتب ثيودور أويزرمان: «ويشتمل الذاتي على مضمون موضوعي بالقدر الذي يعكس به واقعاً موضوعياً»(٧).

وعلى هذا النحو، إذا كانت الموضوعية شكلاً من أشكال الذاتية، فإن موضوعية النظرية الاجتماعية تفترض إيديولوجيا محددة؛ ذلك أن معرفة مجتمع منقسم على نفسه، وهذا هو حال المجتمع البشري منذ انقسامه التاريخي الأول وإلى اليوم، تقتضي النظر إليه من موقع محدد من مواقعه الطبقية، فلا حيادية في معرفة مجتمع منقسم إلى أطراف غير متكافئة، وبهذا الصدد يكتب جولدنر: «لا يمكن للمرء أن يأخذ موقفاً محايداً بين الحاكمين والمحكومين فالباحث الاجتماعي ينتمي بالضرورة للمصالح التي يعبر عنها»(٨).

وأما الإيديولوجيا المحددة التي تحقق موضوعية المعرفة الاجتماعية، فهي الإيديولوجيا الملتزمة بالتعبير عن مصالح أغلبية المجتمع المعني، تلك التي تحقق شروط تطابق الوعي العلمي والوعي الإيديولوجي الطبقي. إن الالتزام الإيديولوجي بإدراك وتحقيق مصالح أغلبية الناس في مجتمع معين يخلق الضرورة الموضوعية المحركة للبواعث الذاتية نحو تقدم العلم والمجتمع على حد سواء.

-ثانياً-

ولا تقتصر مهام النظرية الاجتماعية على مهمة تفسير الواقع بل تتعداه إلى الفعل المادي الملموس بهدف تغييره. والتفسير والتغيير هما في الواقع عملية واحدة، فالتفسير، بوصفه شرطاً منطقياً للتغيير، هو لحظة ضرورية من لحظات التغيير. إن التغيير فعل تاريخي يفضي إليه منطق الواقع الاجتماعي المحكوم بديالكتيك الضرورة والحرية وجدل المنطق والتاريخ. وبالتالي ثمة واجب تاريخي وأخلاقي للعمل على تغيير الواقع، فالواقع الاجتماعي، ككل تاريخي، أكثر تعقيداً وغنى مما هو قائم منه، إذ لا يشكل الواقع الاجتماعي القائم في هذه اللحظة أو تلك إلا إمكاناً من إمكانات هذا الواقع وقد تموقع، والتطور التاريخي للواقع الاجتماعي دليل ملموس وهام على حقيقة أن مضمون هذا الواقع هو إمكاناته، فيما أشكاله التاريخية هي تموقعاته، ومن هذا المنظور، فإن التاريخ الفعلي هو، دوماً، التاريخ القابع خلف التاريخ القائم، وبتعبير هيغل: «... العالم الحقيقي هو ما ينبغي أن يكون...»(٩).

ولطالما أنّ تطور الواقع الاجتماعي محكوم بالضرورات التاريخية التي يطرحها هذا الواقع، على نحو كمي حيناً وعلى نحو كيفي حيناً آخر، فإن الإجابة عليها تفترض وعي الذات بها، وممارسة هذا الوعي في الواقع الموضوعي. إن تدخل الذات على هذا النحو هو الواجب التاريخي والقيام بهذا الواجب هو الأخلاق بالمعيار التاريخي؛ وبهذا المعنى يكتب غرامشي:

«يبدو لي أن المنطلق في البحث عن الأساس العلمي للأخلاق في فلسفة الممارسة يجب أن يكون في المقولة القائلة بأن ما من مجتمع يطرح على نفسه مهاماً معينةً إلا إذا توافرت في داخله الظروف التي تسمح بتنفيذ هذه المهام، فإذا ما توافرت الظروف يصبح تنفيذ هذه المهام واجباً»[10]. وبالتالي، فإن المجتمعات التي تتوفر على إمكانات حل قضاياها في الوحدة القومية والديمقراطية والتنمية الاقتصادية والسيادة الوطنية دون أن تنطلق أو تسعى إلى ترجمة الإمكانات اللا منظورة إلى وقائع منظورة هي مجتمعات قليلة الأخلاق التاريخية.

إن تحويل الواقع الاجتماعي تحت ثقل ضروراته الموضوعية الكبرى التي يحبل بها هو تحويل نوعي، يفترض قيام علاقات إنتاج جديدة على أساسها تنهار القيم القديمة وتؤسس لقيم جديدة: وبهذا الصدد يكتب ميشيل فوكو: «ليست المسألة في أن نغير (وعي) الناس أو ما يحملون داخل رؤوسهم، بل في أن نغير النظام المؤسساتي الذي ينتج هذه المعرفة أو تلك»[11]. ومن هذا المنظور، فإن أهمية كل من الوظيفة التفسيرية والوظيفة التغييرية للنظرية الاجتماعية مرتبطة أو مشروطة بمستوى التطور التاريخي للمجتمع المعني، إذ تتعاظم أو تتضاعف أهمية الوظيفة الثانية داخل البلدان التي تعاني التخلف التاريخي وتعمل على خلق واقع اجتماعي آخر جديد.

وعلى هذا النحو، نجد أن النظرية الاجتماعية هي، في الوقت نفسه، قوة تفسيرية وطاقة تغييرية. وجدل التفسير والتغيير يقوم على جدل النظرية والممارسة بوصفه شكلاً من أشكال الجدل الأخير. وتقوم وحدة النظرية والممارسة على آليات منهجية و إيديولوجية، فعلى المستوى المنهجي ثمة ارتباطات ضرورية بين النظرية والممارسة، والأساس الموضوعي لهذه الارتباطات هو وحدة العمل الإنساني الذي هو خارج هذه الوحدة إما نظرية غير واقعية أو ممارسة غير عقلانية. وعلى هذا الأساس يكتشف الفكر بالممارسة وحدته مع الواقع ويرى الواقع بالنظرية ذاته في الفكر. وبتغيير آخر ليس للفكر أثر في الواقع الاجتماعي إلا بمقدار ما لهذا الواقع من أثر فيه.

إن جدل النظرية والممارسة هو، بتعبير مانهايم، شكل من التفكير العقلاني للفعل اللا عقلاني، فإذا كانت النظرية هي الشرط المادي للنظرية فهذه هي الشرط المنطقي للممارسة. وبهذا الصدد يكتب غرامشي: «إن الملاءمة بين النظرية والممارسة عمل نقدي يثبت عقلانية الممارسة وضرورتها، كما يثبت عقلانية النظرية وواقعيتها»[12]. ولطالما أن النظرية دليل الممارسة فيما الممارسة أسلوب إجرائي لنقد النظرية، فإن مسألة ما إذا كان يمكن أن ننسب حقيقة موضوعية إلى الفكر البشري ليست مسألة نظرية، بل عملية، وبما أن وحدة النظرية والممارسة، كما تتكشف بالمفاهيم المجردة، تتموضع أيضاً بأشياء ملموسة. وبهذا المعنى يذكر شبتولين: «إن معرفة الأشكال الكلية للوجود تتم في سياق الممارسة وهذه

الأشكال لا تتظاهر، فقط، في المفاهيم الفكرية، بل كذلك من خلال وسائل العمل التي يخلقها البشر»[13]. إن تحقيق النظرية بالممارسة يقضي عليها من حيث هي نظرية، ويحيلها، بالتالي، إلى حياة واقعية، فالنظرية جانب من الممارسة محوّل تاريخياً[14].

وتتفاعل النظرية والممارسة على المستوى الإيديولوجي بصورة معقدة. فالإيديولوجيا هي الرابط الحي بين النظرية والممارسة. فهي، بوصفها وعي وإرادة، شكل خاص من النظرية ومن الممارسة، في الوقت نفسه. هي نظرية لأنها وعي بمعنى رؤية فلسفية عامة تتدخل في الممارسة بالإقناع قبل أن تتدخل فيها بالقسر. وهي ممارسة لأنها إرادة، أي حافز عمل، والإرادة في معادلة الإيديولوجيا على هذا النحو هي الطرف الأهم، لأنها، بتعبير هيغل، شرط تحويل ما هو بالقوة إلى وجود بالفعل. وهي كذلك لأنها إرادة الإنسان على تحقيق الحرية، والإرادة الحرة هي، بكلام هيغل أيضاً وحدة الروح النظري والروح العملي. وقوام هذه الإراده هو أن تريد الحرية، ومن هذا المنظور، فإن الإنسان من دون إيديولوجيا كائن صامت لا يقول وخامل لا يفعل. فالإيديولوجيا هي شرط عام للمعرفة النظرية وللفعالية العملية. وبهذا المعنى يكتب هيغل: «... نستطيع أن نؤكد على نحو مطلق أنه لم ينجز شيء عظيم في العالم من دون عاطفة وانفعال..»[15].

وعلى هذا النحو، إذا كان التاريخ هو، بالدرجة الأولى، أحداثه النوعية الكبرى، كالثورات الاجتماعية السياسية وحركات التحرر الوطنية...، فهو الإيديولوجيا بوصفها حافزاً للفعل، وقد تحققت في الواقع. وبهذا المعنى يكتب جان دوفور: «الإيديولوجيا، منذ أن استولى عليها التاريخ توقفت عن أن تكون إيديولوجيا لتصبح التاريخ ذاته»[16]. وتبعاً لماركس: «لابد لنا أن ندرس تاريخ البشر، ما دامت الإيديولوجيا بكاملها على وجه التقريب ترتد إلى تفسير خاطئ للتاريخ أو تؤدي إلى تعليقه كلياً، فليست الإيديولوجيا بالذات إلا مظهراً واحداً من مظاهر التاريخ»[17]. إن حضور الإيديولوجيا يتعاظم عند منعطفات التاريخ النوعية، وبالتالي تبرز، بوضوح، وحدة النظرية والممارسة لحظة انتقال التاريخ من مرحلة تاريخية معينة إلى مرحلة تاريخية أخرى جديدة.

وإذا كان الوعي والإرادة هما أهم الشروط الفلسفية للإيديولوجيا بوصفها التوسط الجدلي الضروري لوحدة النظرية والممارسة، فإن للإيديولوجيا، بوصفها كذلك، شروطاً سياسية أيضاً، وهذه الشروط الأخيرة هي الشروط الأولى وقد استحالت إلى حياة واقعية، بتعبير غرامشي. إن جدل الفلسفي والسياسي هذا هو جدل الفردي والطبقي، وهذا الأخير شكل من أشكال جدل النظرية والممارسة. وبهذا المعنى يقول بيرو: «الطابع الفردي لذات المعرفة يوازي الطابع الطبقي لذات الممارسة»[18]. إن الانتقال مما هو فلسفي في الإيديولوجيا، كتوسط بين النظرية والممارسة،

إلى ما هو سياسي يفترض أن تكون ذات المعرفة النظرية من ضمن ذوات الممارسة السياسية، وبهذه المناسبة يكتب غرامشي: «...الفيلسوف -وسيان أكان فرداً أو فئة اجتماعية كاملة- لا يهتم بالتناقضات وحسب، وإنما يطرح نفسه أيضاً كطرف في التناقض، ويرفع هذا الطرف إلى مصاف المبدأ النظري، وبالتالي إلى مصاف الممارسة العلمية»[19].

إن مزاوجة ذات المعرفة مع نفسها كذات ممارسة في الواقع الموضوعي السياسي هي شرط قيام ما يسميه غرامشي بالجبهة التاريخية كوحدة جدلية بين ذات المعرفة الفردية وذات الممارسة الطبقية، تجعل معارف الذات الفردية إيديولوجيا عضوية وذات الممارسة الطبقية قوة مادية، وتحول، بالتالي، دون فصل النظرية كشكل لهذه الجبهة عن الممارسة كمضمون لها. وبهذا الصدد يكتب غرامشي: «... لا تفضي الإيديولوجيات «الاعتباطية» إلا إلى الحركات الفردية الفوضوية، والقوى المادية لا توجد تاريخياً بمعزل عن شكلها، كما أن الإيديولوجيات من دون القوى المادية تتحول إلى مجرد نزوات فردية»[20].

إن صيرورة الفلسفي في الإيديولوجيا سياسياً فيها تصيّر الوعي الفلسفي، كوعي فردي، وعياً سياسياً، أي مزاجاً سيكيولوجياً طبقياً. وتغدو الإرادة، كحافز فلسفي فردي، فعلاً سياسياً طبقياً.

إن صيرورة الإيديولوجيا، كوعي فردي، سيكولوجيا، أي كمزاج طبقي، هي شرط صيرورة المنطق النظري فعلاً تاريخياً. فالسيكولوجيا، كمزاج جماهيري، هي محرك الجماهير نحو الفعل السياسي. وإذا كان اللون الإيديولوجي للمزاج السيكولوجي أكثر وضوحاً مما هو عليه الوعي الإيديولوجي، فإن حجم التاريخي في المزاج السيكولوجي أوسع من حجم المنطقي فيه، لأن حضور التاريخ في الوعي الاجتماعي أقوى من حضور المنطق فيه، باعتبار السيكولوجي الاجتماعي هو وعي تاريخي أكثر منه منطقي، وبالتالي هو مستوى من مستويات الوعي الجبري، إلى حد بعيد. والجبرية بقدر ما هي خطر كبير على التفسير العلمي هي آلية ضرورية للتغيير التاريخي، فالمنعطفات النوعية في التاريخ البشري هي النتاج المباشر لدوغمائية الجماهير. وبهذا المعنى يكتب غرامشي «... يتعين علينا أن نفضح هذه الحتمية الآلية باستمرار. فالبرغم من أنه يمكن تفسيرها كفلسفة ساذجة تعتنقها الجماهير فتكون -عند اعتناق الجماهير لها فقط- عنصر قوة داخلية، لكن عندما يتبناها المثقفون كفلسفة متماسكة تمسي سبباً من أسباب الاستكانة والاكتفاء الذاتي الأحمق»[21].

وصيرورة الإيديولوجيا سيكولوجيا، على هذا النحو، هي الشرط المنطقي الرئيس لصيرورة الإرادة تاريخاً، أي الحافز فعلاً. وصيرورة التاريخ النوعية تعبر عن

الصيرورة الأخيرة، إذ إنّ سلاح النقد لا يمكن أن يحل محل نقد السلاح، بتعبير ماركس، فالممارسة السياسية وليس النقد، هي القوة المحركة للتاريخ. ولطالما يقوم تطور التاريخ على تحوّلاته النوعية، بالدرجة الأولى، فإن الممارسة، كإبداع جماهيري، هي المنهج السياسي الضروري لصيرورة التاريخ على هذا النحو. وحول هذه المسألة يكتب هنري لوفيفر: «...أما التغييرات الجذرية، فلها ضرورة تاريخية. وهي تحدث بإحدى وسيلتين: إما من الأسفل إلى الأعلى ثورياً وفي البراكسيس كاملة، أي في الكلية الاجتماعية، وإما من الأعلى إلى الأسفل بتأثير أفعال موجّهة تقوم بها المؤسسات والنظم القائمة ورجال الدولة»[٢٢].

وثمة شرطان أساسيان لتمثل النظرية من جانب الجماهير، وبالتالي صيرورة النظرية قوة مادية تحويلية. الشرط الأول يعبر عنه هيغل بقوله: «إذا كان على الناس أن يهتموا بأي شيء فلا بد لهم -إن صح التعبير- أن يجدوا جانباً من وجودهم متضمناً في الشيء نفسه، وأن تجد فردياتهم إشباعاً حين تبلغه»[٢٣]، والشرط الثاني هو تثقيف الجماهير، أي تحطيم قانون الأعداد الكبيرة في التاريخ، بتعبير غرامشي وهذا يعني نفي الجماهير لذاتها من حيث هي مجرد طبقة في حد ذاتها مقابل تحقق ذاتها من حيث هي طبقة لأجل ذاتها، أي طبقة تحقق وحدة الوعي والوجود.

ومن هذا المنظور الجدلي، فإن الفلسفة تجد في الجماهير سلاحها المادي، كذلك تجد الجماهير في الفلسفة سلاحها المعرفي، ولا يمكن تجسيد الفلسفة في الواقع دون القضاء على الجماهير، ولا يمكن للجماهير أن تقضي على نفسها دون تجسيد الفلسفة في الواقع. وأما الآلية الإجرائية لتثقيف الجماهير على نحو يخلق لديها ما يسميه رايت ميلز بالخيال السوسيولوجي، أي الوعي بأن المشكلات الخاصة هي مجرد تجليات للقضايا العامة على الصعيد الفردي، فهي التنظيمات السياسية، كالأحزاب والنقابات والمجالس والخ...، شريطة أن يكون وعي تلك المنظمات صدى لوعي المثقفين، وليس العكس. وهذا أمر مشروط ومرتبط بقيام علاقة إيجابية بين «المدني والسياسي» في المجتمع المعني. وبهذا المعنى يقول غرامشي: «إن الطبقات وقائع تاريخية والأحزاب السياسية رموزها، والوعي الذاتي الناقد يعني، تاريخياً وسياسياً، خلق نخبة من المثقفين. فالكتلة البشرية لن تتميز» ولن تصبح مستقلة «بفعل ذاتها» من دون تنظيم (بالمعنى الشامل)، وليس هناك تنظيم بلا مثقفين»[٢٤].

مراجع البحث ومصادره

(١) مهدي عامل: مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني، ط٦، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص١٨٦

(٢) يندريش زلني: منطق ماركس، ترجمة ثامر الصفار، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق، ١٩٩٠، ص٣٢٣

(٣) انظر:
M. Weber: The methodology of the social sciense, Trans. ByA. Edward, the free Press, New York, 1950, p.76

(٤) انظر:
A. Schutz: The structures of The Life, -Trans. By R.M.Zaner, London, 1974, p.61 62

(٥) انظر:
E. Durkheim: Sociology & Bhilosofy, Trans. By D.F.Pocock, The Tree Press, New York, 1953, p.95

(٦) جوليان فروند: سوسيولوجيا ماكس فيبر، ترجمة جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، بلا تاريخ، ص٢٩

(٧) ثيودور أويزرمان: تطور الفكر الفلسفي، ط٤، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٠٧

(٨) انظر:
A.Gouldner: For Sociology- Renewal & Critigue In Sociology Today, Penguin Books, London, 1973,P.1718-

(٩) جورج هيغل: العقل في التاريخ، ط٢، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت، ١٩٨١، ص١٠١

(١٠) انطونيو غرامشي: قضايا المادية التاريخية، ترجمة فواز طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧١، ص١٠١

(١١) ميشيل فوكو: مأخوذ من كتاب غانم هنا -الفلسفة الاجتماعية، جامعة دمشق العام الدراسي ١٩٨٩ -ص٢٤

(١٢) انطونيو غرامشي: المرجع المذكور، ص٦٠

(١٣) انظر أ. شبتولين: مقولات الجدلية وقوانينها، ترجمة فؤاد أيوب، دار دمشق، ١٩٨٦، ص ١٣٩- ١٤٠

(١٤) انظر يندريش زلني: المرجع المذكور، ص٣٢٥

(١٥) جورج هيغل: المرجع المذكور، ص٨٧

(١٦) جان دوفور: الإيديولوجيا والحياة الاقتصادية في كتاب (جان اونيموس وآخرون): الإيديولوجيات في العالم الحاضر، ترجمة صلاح الدين برمدا، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص١٦٣

(١٧) كارل ماركس وفريدريك إنجلز: الإيديولوجيا الألمانية، ترجمة فؤاد أيوب، دار دمشق، دمشق، ١٩٧٦، ص٢٢

(١٨) انظر فرانسوا بيرو: الضياع والمجتمع الصناعي، ترجمة ناجي الدراوشة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص٤٠

(١٩) انطونيو غرامشي: المرجع المذكور، ص٩٦- ٩٧

(٢٠) انطونيو غرامشي: المرجع المذكور، ص٧١- ٧٢

(٢١) انطونيو غرامشي: المرجع المذكور، ص٣١

(٢٢) هنري لوفيفر: ماركس وعلم الاجتماع، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧١، ص٥٦

(٢٣) جورج هيغل: المرجع المذكور، ص٨٦

(٢٤) انطونيو غرامشي: مأخوذ من كتاب جون كاميت: غرامشي -حياته وأعماله، ترجمة عفيف الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٤، ص٢٦٧

أسئلة الحداثة في الشعر العالمي المعاصر



د. أحمد غنام (*)

أصبح من المتفق عليه أن التحولات المادية والعقلية الحضارية العميقة التي حدثت في الأزمة المعاصرة، قد غيّرت، وبصورة ملحوظة، مضارب أنظمة العقل والإدراك والحسيّة الروحيّة التقليدية، حيث تبدّت تلك الشمولية العقليّة والحسيّة الهائلة التي كان يتمتع بها الإنسان البدائي حتى أزمنة متأخرة. وأخيراً تشظت قدرات العقل البشري باتجاه تكوينات ذهنيّة وإدراكية حسيّة جديدة، قلبت بدورها نظام

(*) باحث وناقد سوري.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص

التفكير الكلي رأساً على عقب، وفي النهاية فإن هذه التكوينات أحدثت في مطلق الخيال والتصوّرات الحسيّة البسيطة نظاماً معقداً ومركّباً للرؤية «VISION»، التي باتت توجّه النشاط الحسّي والعقلي للفرد في حدود النسبيّة الذهنية العلمية والمقاييس العقلانية الجزئية الحديثة.

تغيّر أساليب الإبداع

وباختصار، وفي ظلّ مجمل هذه التطوّرات الآنفة الذكر، تغيّرت أيضاً أساليب الإبداع الفنّي والأدبي، إذ وفي إطارها تدخّلت عوامل عقليّة ونفسية محدثة إرباكات وتناقضات كثيرة، أدّت نتائجها إلى تفكيك قدرات الخيال وأنظمة الخلق والاستبصار الحسّي، ممّا أثّر في ديناميات الخلق وينابيع الرؤيا، ومن جهة أخرى فقد أطاحت كلّ تلك العوامل الذهنية العلمية والحسيّة بسلطة نظام الأبدية POUVDIR الذي كان يشكّل ماهية الروح المطلق في خلق الأثر الفنّي، وفي خضم هذه التحوّلات العقلية العلمية والحسيّة والإدراكية الجديدة في عالمنا الحديث والمعاصر، أطلّ فجر تجربة الشعر الهدامة، أو موت الشعر في ضحى الحداثة، فظهرت الانفصالية العقلية العلميّة وسيطرت على كافة أشكال الحالات والظواهر الاتصالية في مستوياتها الواعية واللاواعية، وبذلك حلّت الظواهر الذهنية القياسيّة محل الإدراكات والتصوّرات المطلقة. وبصورة ثانية أصبحت العلاقة الكونية الجديدة بين الروح والعقل ذات فاعليّة معكوسة باتجاه الخارج والداخل. وبمعنى آخر فإن الموضوع هو الذي أصبح يتصرّف بحدود غير مرضية في الذات ويتدخّل في تعيين نشاطها، وبالتالي تقلصت خصائص الفردية أمام طغيان الصفات العموميّة وسلطة الموضوعية العلمية، حيث أصبحت هذه الموضوعيّة هي التي تضع الخطوط العريضة لعقلنة الذات، ثم محورتها في الفراغات المجسّمة التي تتحكّم فيها سلطة النسبية العلمية في الواقع. ومما تبع ذلك، فإن الضريبة التي دفعها الإبداع الخالق قاسية جدّاً، وذلك بسبب هذا التغيير المفاجئ في الأدوار بين الذات والموضوع. والآن لننظر في هذه الأبيات الشعرية ونبحث في ظاهرة الاتصال الحسّي المفقود بعمق فيما يمكن أن تكون عليه الذات الشاعرة المطلقة في علاقتها بالموضوع.

ألف وتسع مائة وسبعة عشر
السابع من تشرين الأول
لينين بصوته
الناعم العميق:
«أمس لم يكن قد حان الأوان
وغداً سيكون قد فات الأوان
الموعد الصحيح هو اليوم»
قال: «اليوم»

إن هذا التركيب اللغوي للشعرية الزائفة، وخواء المعنى، وفقر الصور في هذه الأبيات

السابقة، لا يمثل أمامنا الآن سوى خضوع الذات إلى سيطرة الموضوع التي باتت منصهرة فيه إلى درجة الذوبان والتلاشي، ولذلك فإننا نلاحظ في هذه الأبيات الشعرية الشكل الشعري الميّت FORME Poetigue Morte، للحوار «البرّاني» الهزيل القائم بين تضخّم سلطة قد قتلت روح الاتصال الشعري الحسّي العميق التي تشكّل المساحة الضوئية العظيمة في القصيدة.

من هنا فقد ظلّت الانفعالية الشعرية متربعة على عرش الشعرية الأصيلة، وفي النهاية فقدت هذه الأبيات روح الشعر وعظمته، وهذا هو ما يمثل في نظرنا الشكل الشعري للترجمة الإبداعية الهدّامة، وإن هذه التجربة الهدّامة تعني لنا من جهة أخرى فقداناً جوهرياً وأصيلاً لأصل الشعر.

تدهور الفنّ والشعر

إن الأسباب التي أدّت إلى تدهور الفنّ والشعر، خصوصاً في زمننا الراهن، يرجع بالضرورة إلى عدّة أسباب معقدّة، ذهنية وحسيّة وروحية واجتماعية، ولعل من أبرز هذه الظواهر التي أعاقت حرية الفنّ وحصرته في مجالات الضرورة، نجدها متمثلة في النظريات التي أحدثتها البرجوازية والاشتراكية وهما تلتقيان عموماً حول نقطة واحدة تكمن في عقلنة الفنّ وإخضاعه إلى مسائل مثل: الضرورة، الأخلاق، الالتزام والواجب، وذلك في مقابل هدم بنية اللاوعي والإحاطة بالمطلق، الذي يمثل روح الأثر الفني وجوهر الحرية الإبداعية، وفي هذا السياق أيضاً ومنذ أن ترسّخت القيم والمفاهيم الجديدة للبرجوازية والاشتراكية العالمية، أصبحت قضيّة الفنّ تحت زعامة العقلانية الحديثة التي أوجداها، تمثل مسألة دعائية «PROPAGANDE»، وبالتالي انحدرت قدسية الفن وتصاعدت عبثيته، عندما كفّ عن أن يكون الغاية التي يبدأ منها وينتهي إليها. ونتيجة لذلك كلّه سقط الشعر من التعالي، ولم تعد القصيدة كما يراها بودلير في الماضي، إذ إنه ليس لها من هدف سوى ذاتها.. ولا يمكن أن يكون لها أي هدف آخر، ثم إن أية قصيدة لا تبلغ مدى العظمة والنبل والشرف الذي يلي بتسميتها، إلا إذا كتبت لأجل متعة الكتابة ذاتها، ولهذا نرى مرة أخرى بأن مثل هذه الأبيات الشعرية تفتقد أساساً إلى روح الخيال الخلاق الذي يصفه «أدغار الان بو» بالملكة الشموليّة التي تدرك أولاً وأخيراً العلاقات الحميمية والسردية للمعطيات والأشياء من خارج نطاق الطرائق الفلسفيّة والنظرية الإيديولوجيّة، وبصورة أخرى فإن الخيال يعتبر في نظر «بو»: «أسير الكلمات».

إن الافتقاد إلى مميّزات الخيال، الجوهر الذي أدّى في النهاية إلى خلخلة الإنسان الداخلية لروحية الحوار المتصل بين الذات الإبداعية والعالم المحيط بها، وهنا نصل إلى محطة الشعر والوقوف على الخراب الذي

أحدثته النظريات الحديثة في عالم الفنّ والإبداع. لنستعرض الأبيات التالية:

نضجّ في المعامل،
نتحرّك فوق العجلات،
نتدفق فوق السكك،
نجوب الحقول..
الآن.. العالم في عيد
نحن لكم أيها العمال

وبالرغم من احترامنا «لشعرية» ماياكوفسكي المبكرة، فإننا هنا وأمام شعره المذكور، لا نجد قناعة كافية للاحتفاظ بهذا الاحترام، عندما نضع بين أيدينا مثل هذه الأبيات لدراستها أو للاستمتاع بها، إذن فإن هذه الروح الشاعرة سقطت في فخ «اللاكتابة»، حيث إنها هنا استبدلت الغاية بالوسيلة، وحمّلت الشعر معانيَ ليست من صلب ذاته، بل إن هذه الذات الشعرية لم تحاول البتة في البحث، إلى أيّ مدى استطاعت أن تكون هذه الأبيات من نصيب الشعر؟ .. وعلى هذا فإننا نلمس من خلال هذا الهدم للشعرية الأصيلة تحكّم الموضوع في الذات إلى درجة تبعث على الخوف من مصير الشعر. إن ظاهرة اللاشعر التي أخذت تزحف على الجغرافيا الشعرية الأصيلة، أصبحت اليوم تشكل خطراً كبيراً على ديناميات الروح المبدع. بل إن هذه الظاهرة السلبية باتت تعبّر عن وجودها شعارات شعرية بائسة وضعت تحت غاية وهدف يدّعي المشاركة في تغيير العالم وإحلال السلام وخلق الديمقراطية والكتابة لأجل خير المجتمع، إضافة إلى وجود شعارات أخرى أصبحت أيضاً تمثل شعر وفنّ الاحتجاج.. وحصراً في هذه الأزمة المتأخرة، وهي تعتمد في صلبها على تقاليد احتجاجية ووطنية وصلت في النهاية إلى حدّ استعمال تعابير بلاغيّة كثر تداولها وتضخّمت قوالبها التي أودت بأواصر المسلكيات الاتصالية الروحية إلى التفكك والانحلال، وقد أدّى هذا الانحلال تحت راية اللاشعرية إلى إهمال مهمّة «البوح» وتمجيد الإيضاح أو الغموض في **التعبير المتطرفين. ولكن الإصابة الأكبر التي أصابت قلب الخلق** يكمن في قتل العبقرية واندحار الكائن الفرد في عالم أصبحت تحكمه سلطة الأشياء ومعادلات الأرقام الصعبة.

جوهر الشعر والفنّ

إن الفنّ بشكل عام والشعر خاصة، لا تبلغ العبقرية فيها إلا بتفرّد الكائن وتمييزه الشديد حين يكون العالم شيئاً من جوهر ذاته، وهكذا لا يكون الفن عظيماً شريطة أن تحافظ الذات على كينونتها الخاصّة وتحمي استقلاليتها في عالم الأشياء والتراكمات النوعية والكمية، وبهذا الصدد يقول الفيلسوف «هيدغر»: «إن الإنسان بالضرورة كائن في وسط الأشياء، ولكنه إذا تخلّى عن ذاته وترك نفسه تائهة في غمار العالم، أصبح وجوده هزيلاً تافهاً، غير إن تجربة القلق الروحي توقظه من نعاسه، إذ تكشف له

أن الوجود الخارجي.. وجود الأشياء من حوله سراب وهباء، في حين أن كينونته الحقيقية إنما تولد ذاتها في القرار الحرّ والفعل المستقلّ». (في الفلسفة والشعر، مارتن هيدغر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، ص١٨٠).

إن مثل هذا التحليل الموضوعي لوجود الكائن وسط العالم والأشياء، ومن حيث هو قوّة أو قدرة مفارقة لكائنات الوجود الأخرى، يضعنا أمام مقولة الشيء في ذاته التي تصبح مقولة هامّة في الوعي الفنّي، لأن الشيء حينئذ لا يكون موضوعاً للذهن فحسب.. بل مخلوقاً له أيضاً. أما الذهن المتناهي فهو بالضرورة منفعل يتلقى من غيره ويعرف الأشياء حسبما يتأثر بها، أيّ على نحو ما تبدو له. إن الشيء في ذاته حين يصبح موضوع خلق مدرك على نحو فعّال، فهو يتجسّد في هذه الحالة كموضوع حيّ وحيوي يساعد في النهاية على إحداث التناغم والخصوبة للروحية الاتصالية في علاقاتها بمسائل الخلق والإدراك، ولكن الشيء في ذاته والكائن المعاصر في يومنا هذا نجدهما تقريباً على طرفي نقيض، إذ إن تلك الوحدة الجديدة التي اتخذها كلاهما، وهذه الوظيفة الذهنية العلمية الطابع والآلية في الاتجاه، خلقت بين الشيء في ذاته والذات الفعّالة سلسلة من الانفصالات الحسيّة والذهنية والاغترابية التي أفسدت-كما قلنا سابقاً- مناخات الحلم وفضاءات الوحي والاستبصار والتنبؤ التي تعتبر المصادر والينابيع للخلق الشعري والفنّي، وفي سياق هذا المعنى نستشهد بهذه الأبيات الشعرية والتي لم تنشئها -بتصوري- حالة تنبؤية أو فاعلية خاصّة لروحية متعالية.. بل إن الذي يبدو فاعلاً في هذه الأبيات هدف مرسوم فرضته تجربة ذاتية منفعلة في حدود تصوّراتها الواقعية، وباختصار في ما الذي فعلته فينا هذه الأبيات:

«قد يبدو معتماً
أخافه المدعي العام
يقطع الزنبق
أو يقتل راهبة
قد يبدو رائعاً..
التجول في الطرقات
حاملاً سكيناً خضراء
ويصرخ..
حتى يموت من البرد

(أدب أمريكا اللاتينية الحديث، ب.غالفر، ص٧٠، قصيدة «التجول» لنيرودا).

إن هذه الأبيات الشعرية تبدو لنا أثناء القراءة الأولى لها كأنما هي حاملة للروح الشعرية من خلال شفافية لغتها وجماليّة صورها وتناغم إيقاعها، لكننا لو ندقق متأملين موضوعها ومعناها والذي استطاعت أن تتنبأ به.. سنجدها حتماً قد عرضت المعنى المتضمّن في مفرداتها وعوّمت الذات خارج الشعرية الأصيلة، بل إنها جعلت منها مجرّد منسق،

ومنقّذ لعناصر الموضوع الشعري الذي أنتجته في إطار بيان شعري مباشر: «ويصرخ.. حتى يموت من البرد».

فقدان أدوات الاتصال

من هنا فإن المتتبّع لأبيات هذه القصيدة، سيجد ان مهمّة الاكتشاف الشعري قد ارتدت إلى الخلف وتدهورت إنتاجيتها الإبداعية تحت ضربات ديناميات الموضوع الذي استهدفته الروح الشاعرة، ومن ثم فإن الميسور الإبداعي قد فقد أدوات الاتصال الحسيّة والروحية المتعالية. وأخيراً فإننا نلمس بوضوح، ومن وراء هذه الإبداعية الشعرية الهزيلة أزمة العقل الحديث في المنظور الشعري الذي أدّى إلى خلخلة الأبعاد الحسيّة والروحية الشمولية للفرد المعاصر وأقام محلها أنظمة وهياكل النسبية والتجزيئية والروح التجريبية التي سادت في العالم الحديث، ومن وراء كلّ هذه التغيرّات العقلانية والروحية الكبرى التي تمّت بزعامة العقل الحديث، فإن الهدم والتجاوز لأنظمة العقلانية القديمة قد تحقق بوتائر متسارعة، أحدثت شرخاً عظيماً في ديناميّات وخصائص التجربة الفردية والإنسانية والروحية الشاملة، هذه الفردية المنفصمة على نفسها أصبحت اليوم تبدع الشعر بهذه الطريقة الفجّة والمرهقة بنواميس الوعي المباشر..

«الخميس، أربعة أيام للحلاقة
وشفرتي تهاجم
الشعرة في الجذور
ثم تأنقت شاباً
لأني سأذهب للقاء من أترقبها»

(من قصيدة «اكتوبر» لوليم كليف، النصّ الفرنسي).

اليست هذه الأبيات تمثل موتاً للشعر قد تمّ باسم الشعر نفسه؟.. إنها ولا شك مسألة خطيرة بات يعاني منها الإبداع تحت لافتة العقلانية الجيدة، ومثل هذه الأبيات الهزيلة تنتمي إلى أحد الموضوعات التي سيطرت على الشعر العالمي الحديث والمعاصر، ويمكن أن نطلق عليها (موضوعات التفاصيل اليومية)، وقد احتلت اليوم مكانة واهتماماً بارزين من قبل العديد من الشعراء والنقاد.

وإذا كان ثمة قلة من الشعراء المحدثين والمبدعين الكبار الذين استطاعوا أن يطوّعوا هذه التفاصيل اليومية إلى أحداث شعرية بارعة وأصيلة، فإن الأغلبية الساحقة من المبدعين والكتاب سقطوا في فخّ «الخارجية البيانية» والفوا كتابات متواضعة، أقل ما يمكن ان نطلق عليها، بأنها تمثل كتابات شعرية عادية، وذلك لأن المسالة التي تكمن وراء نموذج «التفاصيل اليوميّة في القصيدة» نحدّدها هنا بعدم قدرتها على إفساح الفضاء الملهم للإنتاجية الإبداعية الشمولية، وبالتالي فإننا نراها تستسلم في إطار النصّ الذي تحدثه إلى أبنية شكلية ومونتاجية سينمائية، ثم إلى سيل

من الإيقاعات القصيرة المدى والنفس، وأحياناً ما كانت تذهب برونق بيانها وقوّة معانيها إلى حدّ الجمود والتقريرية والرتابة الشعرية، وهذا أيضاً نموذج آخر للشعرية الزائفة ربما نجده يقترب كثيراً من الموضوعات التي تناولتها كتابات التفاصيل اليومية، وهي تمثل في نظري النهائي وتعلن عن سقوط مرحلة الشعر العظيم.

إن أزمة العقل الحديث وتدهور الشعرية العالمية يبدو واضحاً في هذه الأبيات التي سنقدمها لاحقاً، وهي من جهة أخرى خير مؤشّر يدلّ على موت الشعر الذي بدأت مرحلية منذ بدايات القرن الماضي، لأن مثل هذا البيان الشعري والخطابي، مفردات وصور، ومعاني القصيدة لا تمثل في رأينا سوى نوع الكفن الذي اختاره الشاعر ليواري بها بروح جامدة وفجّة جثمان القصيدة في مقبرة اللاشعرية:

«أنت، بيركلي،
أنت القسّ الفيلسوف الآتي من القرن الثامن عشر
إعلم أن الرائحة اليومية التي تفوح منها فلسفتكم
هي لتدويخ رؤوسنا
هي لتركيعنا على الأرض
في معارك الحياة

(راجع كتاب ناظم حكمت، الأعمال الشعرية الكاملة، قصيدة «بيركلي» ص١٨١-١٨٣، دار الفارابي، بيروت، ترجمة فاضل لقمان).

هذا هو باختصار فن التجربة الشعرية الهدّامة التي تحمل في طيّاتها السلب العميق لمعنى الحوار العميق وهدراً مجانياً لروحية الاتصال أمام ارتكاس وأزمة العقل الحديث.

تجارب شعرية هدّامة

وقبل أن ننهي هذه المتابعة، يهمّنا أن نرجع مرّة أخرى إلى موضوع الكائن والشيء في ذاته لنقول أمام هذا الموت الشعري الذي خلفته لنا تجربة الشعر الهدّامة، بأن الكائن المبدع والشيء في ذاته عندما تجري خصائصها المادّية الحيّة والحسيّة والروحيّة المشتركة من خلال فلسفة للحوار الروحي المتصل، فإنهما في هذه الحالة يكفّان عن أن يكونا مختلفين أو متناقضين في الجوهر في العالم الذي يقعان فيه، بل إنهما يصبحان واحداً مفرداً في مستوى الأثر الفنّي أو الشعري الذي يحققانه. كما أن آثارهما تبقى منسجمة موحدّة ومتناغمة عبر فسحة الحوار الروحي المتصل وديمومة الحركة المستمرّة، وفي هذه الحالة الثانية، حالة الانسجام بين الكائن والشيء في ذاته حين يتبدّى له موضوعاً مخلوقاً لأجله، فإن الشاعر أو الفنّان الذي يجسّد ذلك، يتبع قوة متعالية وشبه خارقة، هي قوة تمتلكها قبضة السريّة والإنتاجية إبداعية في الماوراء، وإن الشاعر من دونها يعجز عن ان يأتي بأي شيء عظيم.

أما إذا لم يسع الشاعر إلى امتلاك هذه القوّة، ويدرك وجودها المتعالي فإنه يكفّ عن أن

يكون شاعراً عظيماً، وفي هذا السياق نقول بأن القوّة العظمى التي تجعل من الشاعر مبدعاً عظيماً، وذلك حين الأخيلة أو الطبيعة ذاتية وروح شاعرية، حيث تسكن روحه في مرتفعات البوح والهذيان، أو كما يقول افلاطون في «فيدر»-PHEDER-بأنه «عندما تستولي حال الهذيان على نفس نقيّة حنون، توقظها وتستفزّها وتمجد جميع الحوادث الرفيعة التي لا تحصى عند الأقدمين فتتجلى في أغان وقصائد، ولكن الذي يدنو من أبواب الشعر من غير أن تنفخ فيه الآلهات هذيانه، وهو يحسب أن الفنّ يكفي ليجعله شاعراً مجيداً، سيظلّ بمنأى عن الكمال» راجع كتب «مدرسة الآلهة» تأليف ايتيان غلسون، ترجمة عادل عوا، الشركة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص٥٥٨).

شكل التجربة الشعرية الهدّامة

إن شكل التجربة الشعرية الهدّامة وموت الشعر في ضحى الحداثة، يرجع بصورة أساسية إلى التناقض الذي حصل بين وجود الكائن من ناحية والأشياء المحيطة به في العالم، وذلك لأن وظيفة الكائن الجوهرية في علاقته بالشيء في ذاته، لم يعد لها نفس الوجود الموحّد بينهما، وبالتالي ممّا غير مجرى التجربة الشمولية التي كانا يعيشانها قبل زوال الأبدية، إذ إنه ومع تغيّر طبيعة الزمان والمكان والظواهر الوجودية والمادية والحسية الأخرى التي أحدثها العقل الحديث بإدارة النظريات العلمية الجديدة، والنسبيّة الرياضيّة والفيزيائية: أيّ عندما حلّ عصر القياس والتجزئة، وعلى هذا النحو فإن الذي نجح عن كلّ ذلك تضخم في الوعي وكثافة في المعرفة أدّت إلى استبعاد الذات العارفة نفسها من السيطرة على تطّور هذه الكثافة المعرفية وجنوح الوعي باتجاه طرق المغامرة الصعبة، وبسبب ذلك كلّه فقد انحدرت التلقائية والعفوية مكسورة الوجود من عرش الذاتية المنسجم. وأخيراً طغى العقل مرّة أخرى على كافة أشكال التكوينات الذهنية والحسيّة والعاطفية. ويمكن أن نقول في هذا السياق بأن العقل والفكر الحديث يعتبران مسؤولين عن انهيار التلقائية والعفوية أمام الهجمات التي شنتّها ضدها وسائل الضغط المعرفي وأدوات الوعي المجرّدة، إضافة إلى شلّها لحركة وديمومة الحوار الروحي الأصيل بين الآلهة (الخيال) والبشر. وعلى سبيل المثال والوضوح، ومن خلال هذا الاتجاه فإن الخطأ السائد أبداً يكمن في سيطرة الفكر المجرّد على العفوية والتلقائية الإبداعية.

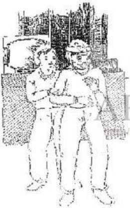
ونتيجة لذلك، فقد عاق «كانط» عوقاً لا حدّ له، حسب رأي الشاعر والناقد الألماني «ستيفان ستيفانغ» تلك الإنتاجية النقيّة في العصر الكلاسيكي التي سيطر عليها بما في أفكاره من براعة فائقة في الاستدلال، وقطع قطعاً لا حدود له مجرى الخيال الحرّ عند كل رجال الفنّ بتحويلهم إلى جمالية نقدية.

ومنذ اكتشافات الفلسفة النقدية «الكانطية» حتى عصرنا الحاضر، فقد تجاوز الفكر المجرّد والتأمل وطرائق العلم والمنطق الحدود نفسها التي رسمها العقل البشري، ليشمل بعد ذلك كيان الروح ويبعث فيها نشيج الانفصال وتمزيق الحسيّة، ومن ثم فقد عرقل هذا الفكر المجرّد المصائر الإبداعية والعفوية المبكرة تحت سلطة التثقيف، وغزو الطرق المنطقية للطرائق الخفيّة والسحرية الخالقة، وهنا تجدر الملاحظة التالية، والتي تقول: بأن الشاعر الألماني «هولدرلن» كان أحد ضحايا سلطة التثقف والتفلسف التي كانت في عصره، إذ إن المقولة الألمانية في القرن الذي أنجب كل من «غوته» و«شيلر» و«هولدرلن»، كانت تقول بأنه يجب تزويد الشاعر بالطاقات الذهنية العليا والمعارف الفلسفية حتى يغدو شاعراً عظيماً، وفي هذا المضمار كان «غوته» أحد الشعراء الذين ظلموا «هولدرلن»، وأنه لم يستطع أن يفهم طبيعته ويكتشف عبقريته.. بل إنه غررّ به من خلال نصائحه العقلية الجافة القاتلة بإدخال ودمج الفلسفة بالشعر، وتزويد القصيدة بعصارة الوعي المجرّد، ولولا نصائح «شيلر» المخلصة لهولدرلن، لكان بريق عظمته الشعرية قد أصبح في طيّ الكتمان، وذلك حين قال ذات مرّة لما تأكد من طبيعته الشعرية وقدّر فيه الشاعر الذي يقول كلام الآلهة: «اهرب ما استطعت من المواد الفلسفية، فهي أكثر نكراناً للجميل.. ولتبق أقرب إلى عالم الحواس ونقاوة علم الإحساس التي باركتها الآلهة عند هولدرلن هي التي مكنته من البوح والقول الشعري العظيم: «لم أكن أفهم كلام البشر، فقد ترعرعت بين ذراعي الآلهة».

لقد سقنا هذه الملاحظات المتواضعة لكي نبيّن الفاجع الذي أصاب الشعر العالمي الحديث، عندما افتقد كثيراً من العفوية والتلقائية، في مقابل استخدام العقل والطرائق الإبداعية والتجريبية لديناميّات الروح الخالق. إن تدخّل ضروب المعرفة وضرورات الوعي المجرّد والتثقيف والتفلسف في مشيئة الخيال الحرّ والفعل الإبداعي المطلق، قد قاد الشعر بوجه خاص إلى هاوية الموت.. وهو موت ربما سيدوم إلى أزمنة بعيدة.. كما سوف يحرمنا أيضاً من صوت العبقرية الشعرية.

❖ ❖ ❖

رحلة الأغنية العربية من التقليد إلى التجديد



دراسة لجماليات النص الشعري المغنى في الأعصر الزاهرة

خليل البيطار (*)

أتظن أن الألحان من صنع الأوتار
كلا، إنها رجع الكلمات التي ولدت في القلب
كتابة على طنبور

قال إبراهيم الموصلي مغني الخليفة الرشيد ونديمه وأستاذ الغناء والتلحين المقدم في العصر العباسي: «الغناء على ثلاثة أضرب: فضرب مله مطرب يحرك ويستخف، وضرب ثانٍ له شجا ورقة، وضرب ثالث حكمة وإتقان صنعة».

(*) باحث من سورية.
- العمل الفني: الفنان رشيد شما

وأجمل الغناء ما توافقت فيه رقة الشعر مع عذوبة اللحن، وجمال الصوت مع حسن الأداء، وقد اجتمع ذلك كله في غناء ابن سريج وابن محرز والغريض ومعبد وابن عائشة وابن جامع وجميلة ومالك بن السمح وحكم الوادي والموصليين ومخارق، الذين اختاروا نصوص الأغنيات ببراعة، وأحسنوا صنعة التلحين والغناء، فعذبت أغنياتهم في الأسماع، وجابت الأمصار، وخلدتهم.

ووجد الملحنون في المطالع الغزلية للمعلقات وقصائد الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، أو في قصائد النسيب والغزل وتذكر الأحبة والحنين إلى الأوطان والشوق إلى الأحبة، وما فيها من لفظ رقيق ومشاعر صادقة ضالتهم، ثم تخيروا أعذب الأبيات وأكثرها تعبيراً عن مكنونات النفوس، وصاغوا لها الألحان الملائمة، ثم تجاوزوا ذلك إلى نظم الأشعار من الملحنين أنفسهم ووضع ما يلائمها من نغم، كما لازم بعض المغنين والملحنين الشعراء وطالبوهم بنظم أشعار تلائم الألحان التي يحبها الناس.

حدث عبد الله بن محمد بن عثمان عن بعض أهل الحجاز أن قنديل الجصاص التقى أبا الجديد بشعب الصفراء فقال له: من أين وإلى أين: قال: مررت برقطاء الحبطية رائحة تترنم برمل ابن سريج في شعر ابن عمارة السلمي:

منازل هند إذ تواصلني بها
ليالي تسبيني بمستطرف الودّ
ينير ظلام الليل من حسن وجهها وجهها
وتهدي بطيب الريح من جاء من نجد نجد

فرففت خلفها رفيف النعامة، فما انجلت غشاوتي إلا وأنا بالمشاش حسير، فأودعتها قلبي وخلفته لديها، وأقبلت أهوي كالرخمة بغير قلب، فقال قنديل: ما دفع أحد من المزدلفة أسعد منك؛ سمعت شعر ابن عمارة في غناء ابن سريج من رقطاء الحبطية: لقد أوتيت جزءاً من النبوة!

وقد ساق صاحب الأغاني هذه الحكاية الطريفة ليدل على تطور الذائقة العربية التي اجتهد الشاعر والملحن والمغني معاً كي يقدموا لها ما يعذب في السمع، وما يستقر في النفس أو يستعاد مرة بعد مرة.

كما ضمت الأصوات المئة المختارة التي طلب الخليفة الرشيد من الحاذقين بصنعة الغناء جمعها منتخبات من عيون الشعر، ومن أجمل أبيات القصائد طلاوة ورقة لفظ وعذوبة جرس، وحسن انتقال في الأسلوب من التساؤل إلى الشكوى والاستعطاف، مع لطف المفارقة وحلاوة التكرار لبعض المفردات الأثيرة لقلب الشاعر.

فهذا الصوت من شعر أمية بن أبي الصلت الشاعر الجاهلي غناه الهذلي ولحنه من خفيف الثقيل الأول بالوسطى؛ وهو من المئة المختارة:

باتت همومي تسري طوارقها
أكفُّ عيني والدمع سابقُها
لما أتاها من اليقين ولم
تكن تراه يلمُّ طارقها

وكيف لا يسوغ هذا الشعر في الأذن، ويتجاوب مع النغم ما دام لفظه رقيقاً، يحاكي

اللغة اليومية للناس مع فصاحة ووضوح، ومع تقطيع متوازن للجمل في كل شطر: باتت همومي - تسري طوارقها: كل جملة مؤلفة من كلمتين؟

وهذا صوت من شعر حسان بن ثابت، غناه موسى بن خارجة الكوفي، ولحنه من الثقيل الأول بإطلاق الوتر في مجرى البنصر، وفيه لحن لعزة الميلاء، وهو من المئة المختارة:

تبلَتْ فؤادكَ في المنام خريدةٌ
تشفي الضجيعَ ببارد بسّام
كالمسك تخلطه بماء سحابة
أو عاتق كدم الذبيح مدام

فالشاعر يتغزل بجمال الحبيبة، التي لا يجد إلى وصالها سبيلاً إلا في المنام، ويختار اللفظ المأنوس والأحرف المتناغمة والصور المتلاحقة الجميلة وعذوبة إيقاع البحر الكامل إذ تتكرر فيه تفعيلة «متفاعلن» ست مرات.

وانظر إلى صوت لفريدة من شعر أبي العتاهية، وهو من الثاني الثقيل، وفيه لابن جامع خفيف رمل بالسبابة في مجرى الوسطى:

ألا أيها الركب النيام ألا هبوا
نسائلكم هل يقتل الرجل الحب؟
ألا رب ركب قد وقفت مطيهم
عليك، ولولا أنت لم يقف الركب

فقد اجتمع في البيتين: رقة اللفظ وجمال المعنى وحرارة النداء وألم السؤال وإعلاء مكانة الحبيب.

وإيقاع البحر الطويل المتبّع في (ألا هبوا) «مفاعلين» إذ تأتي التفعيلة الأخيرة في شطري البحر الطويل «مفاعلن» غالباً، وأشبعها بسكون بعد العين لإظهار طول المعاناة وثقل مفارقة الحبيب.

ولفريدة لحن من شعر أبي العتاهية أيضاً، وغناه إبراهيم الموصلي ولحنه ثقيل أول مطلق في مجرى الوسطى وأبياته:

أخلاي بي شجو وما بكم شجو
وكل امرئ مما بصاحبه خلو
أذاب الهوى لحمي وجسمي ومفصلي
فلم يبق إلا الروح والجسد النضو

نلاحظ نداء الصديق بلفظ المثنى على عادة العرب، وبث الشكوى، ومقارنة الملوع بالخالي، وتصوير آثار الاشتياق الذي أذاب الجسم كما تذيب النار الشمعة، كما نلاحظ المفردات المختارة بدقة وتماثل كأنها حبات العقد مثل شجو وخلو وهوى ولحم وجسم وروح وجسد ونضو، كما نلاحظ التكرار في شجو، وتوالي حرف الباء في (بي- بكم- بصاحبه)، والواو المضمومة في الروي التي تشير إلى استطالة التوجع.

وتخير الملحنون اللفظ الرقيق الذي ينساب إلى السمع كانسياب الماء في الجدول، ونجد في أبيات قيس بن الملوح وعمر بن أبي ربيعة والأحوص وذي الرمة وأبي صخر الهذلي وكثيّر وأشعار الملحنين أنفسهم ابن سريج ومعبد والموصليين نماذج تؤكد حسن اختيار الألفاظ الرقيقة المتناغم جرسها مع إصابتها المعنى الدقيق، مثل قول المجنون:

لعمرك إن الحب يا أم مالك
بقلبي -براني الله منه- للاصق
يضم علي الليل أطراف حبكم
كما ضم أطراف القميص البنائق
وماذا عسى الواشعرن أن يتحدثوا
سوى أن يقولوا إنني لك عاشق؟

وقد غنى متيم هذه الأبيات ولحنها من الثقيل الأول، ولا نكاد نقع فيها على لفظ غريب أو معنى غير مألوف، ونلحظ عذوبة جرس الألفاظ وانسيابها والرنين المنبعث من حرف القاف المضمومة في الروي، كما نلحظ حسن الانتقال من القسم إلى التشبيه التمثيلي إلى تساؤل الواثق.

وهذا عمر بن أبي ربيعة يتخير اللفظ الرقيق المأنوس وكأنه الحديث اليومي موقعاً في قوله:

ليت هنداً أنجز تنا ما تعد
وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرة واحدة
إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لأتراب لها
وتعرت ذات يوم تبترد
أكما ينعتني تبصرنني
عمركن الله أم لا يقتصد
فتضاحكن وقد قلن لها
حسن في كل عين من تود

وقد لحن أشعار عمر وغناها عدد من الملحنين والمغنين لأنها أشبه بالنمنمات اللفظية، ولخفة إيقاعها وسهولة تلحينها، وجمال معانيها، ولهذه الحواريات التي يألفها الناس ويتشوقون إلى ما تتوج به من وعد مؤجل أو دعابة لطيفة.

ومما اجتمعت فيه حلاوة اللفظ وعذوبة الجرس وجمال المعنى ما قاله أعرابي في وصف النواعير، وراه إسحق من أعذب الشعر الذي يصور حنين العاشق:

بكرث تحن وما بها وجدي
وأحن من وجد إلى نجد
فدموعها تحيا الرياض بها
ودموع عيني أقرحت خدي
وبساكني نجد كلفت وما
يُغْني لهم كلفي ولا وجدي
لو قيس وجد العاشقين إلى
وجدي لزاد عليه ما عندي

هذا اللفظ المختصر الدال على معانٍ كثيرة (بكرث تحن)، وهذا الحنين المتناغم عند الشاعر العاشق والناعورة، وهذا الدمع الذي يجري إلى الرياض فيمرعها ويجري هنا على الخد فيجرحه، وهذا التكرار لكلمات بعينها مثل (وجد -دموع- نجد) والتي يحلو للشاعر سماعها ويريد أن تبقى على لسانه وفي فؤاده، والدال المكسورة في الروي التي تشير إلى الألم والتوجع، وما في الأبيات من إيقاعات حلوة، جعلها ملائمة للتلحين وأليفة للأسماع، ولحن إسحق فيها هزج بالبنصر.

كما أن جمال المعنى وملاءمة اللفظ له وقربه من المألوف المتداول الذي لا تمل منه الأسماع، والإيقاع العذب المنبعث من البحور الخفيفة ذات التفعيلات المتماثلة جذب الملحنين

إلى السهر وإبداع اللحن الملائم لمثل هذا الشعر الجميل، وقد يتخذون من القصيدة الطويلة بضعة أبيات تتوافق مع متطلبات اللحن. ومن هذا الشعر قول الأحوص من البحر الطويل:

دعي القلب لا يزدد خبالاً مع الذي
به منك أو داوي جواه المكتّما
ومن كان لا يعدو هواه لسانه
فقد حل في قلبي هواك وخيّما
وليس بتزويق اللسان وصوغه
ولكنه قد خالط اللحم والدما

وقد لحن هذه الأبيات معبد ومالك وهي من المئة المختارة، ولحنها ثقيل أول بإطلاق الوتر في مجرى البصر، وجمال المعنى بين في الأبيات ومجتمع مع رقة اللفظ وبراعة التصوير وعذوبة الإيقاع فالحبيبة قادرة على علاج الشوق المخبأ المعذب، والحب ضرب خيمته في القلب، وغدا يجري مع الدم. والميم المفتوحة في الروي تشير إلى الألم والاستغاثة والوفاء للحبيب.

وأبيات أبي صخر الهذلي تعذب في الأسماع وتسلس للملحن والمغني، إذ يقول:

عجبت لسعي الدهر بيني وبينها
فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر
فيا حبها زدني جوى كل ليلة
ويا سلوة الأيام موعدك الحشر
واني لتعروني لذكراك هزة
كما انتفض العصفور بلله القطر
أما والذي أبكي وأضحك والذي
أمات وأحيا والذي أمره الأمر
لقد تركتني أحسد الوحش أن أرى
أليفين منها لا يروعهما الذعر

لحّنَ هذه الأبيات معبد وابن سريج وعريب والخليفة الواثق، ولحن معبد ثاني ثقيل بالبنصر عن عمرو، ولحن ابن سريج ثقيل أول، والأبيات تنساب في رقة وتبدأ بالدهشة وصورة الدهر الذي يروح ويغدو حاملاً شكوى الحبيبين وشوقهما، وتنتقل إلى الاستزادة من ألم العشق لأنها علامة دوامه. وتليها صورة المحب الذي يرتعش لسماع اسم المحبوبة أو لرؤية طيفها ارتعاش عصفور في المطر، ونرى بعد الصورة هذا التقطيع الإيقاعي المرصع: الذي ابكى واضحك، والذي أمات وأحيا، والذي امره الأمر، ثم نشهد صورة الأليفين من وحوش البرية السائرين باطمئنان لا يخيفهما رقيب أو واش. وهي ابيات تنبض رقة وعذوبة، وتتجاوب مع النغم الجميل.

والتجديد اللفظي ليس الوحيد الذي جلبه الغناء إلى الشعر، لأننا نجد تلك الطبقات والتقابلات التي تزيد المعنى وضوحاً، وتتموج مع تموج الألحان. فهذا المجنون يقول:

يا للرجال لهمّ بات يعروني
مستطرف وقديم كاد يبليني
من عاذري من غريم غير ذي عسر
يأبى فيمطلني ديني ويسلوني
أطلعته وعصيت الناس كلهم
في أمره وهواه وهو يعصيني
ألقى من اليأس تارات فتقتلني
وللرجاء بشاشات فتحييني

فالطباقات المتلاحقة في الأبيات)مستطرف قديم)، و(أطلعته وعصيت)، و(ثارات وبشاشات)، و(تقتلني وتحييني) تزيد المعاني ألقاً، وإيقاعات البحر البسيط الأكثر ملاءمة للغناء تحبب الأبيات للسمع، وهذه النون المكسورة في الروي تظهر صدى الأنين الذي يقاسيه العاشق.

لقد غادر شعراء العصر الأموي والعباسي اللفظ الخشن والمعاني الغريبة والإيقاعات الطويلة واستحدثوا ألفاظاً وقوالب وإيقاعات تلائم ذوق الخاصة والفئات المترفة والذوق العام الذي يتأثر كثيراً بعلية القوم.

كما أكثروا من بعض المفردات في الأبيات لإظهار مقدار التعلق بها فهذا قيس بن الملوح يقول:

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى
فهيج أطراب الفؤاد وما يدري
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما
أطار بليلى طائراً كان في صدري
دعا باسم ليلى ضلل الله سعيه
وليلى بأرض عنه نازحة قفر

غنت هذه الأبيات عُرَيب ولحنها من خفيف الثقيل، وهذا التكرار لاسم ليلى يطيب في السمع فقد كرره الشاعر أربع مرات في البيتين الثاني والثالث كما كرر فعل «دعا» ثلاث مرات، وكرر جملة «دعا باسم ليلى» مرتين. والتكرار هذا يدل على التعلق الشديد، ويعطي تناسقاً نغمياً أثناء التلحين والغناء.

وظهر التجديد جلياً في اختيار الأوزان المجزوءة أو إيقاعات الرمل والهزج الخفيفة، وقد قيل: أحسن الناس غناء في الثقيل ابن محرز، وفي الرمل ابن سريج، وفي الهزج طويس، حتى قيل: أهزج من طويس، ومن أمثلة ذلك هذه الأبيات:

كيف يأتي من بعيد
وهو يخفيه القريب
نازح بالشام عنا
وهو مكسال هبوب
قد براني الحب حتى
كدت من وجدي أذوب

ولحن هذه الأبيات هزج بالبنصر، وقد غناها طويس، وإيقاعها عذب خفيف على السمع، ولفظها رقيق يلبي متطلبات التلحين والغناء.

ومع البحور المجزوءة والإيقاعات الخفيفة أبدع الغناء الثنائي (الدويتو)، فهذه جميلة تتغنى بشعر الأحوص بمصاحبة معبد ولحنه في هذه الأبيات:

إنما الذلفاء همي
فليدعني من يلوم
أحسن الناس جميعاً
حين تمشي وتقوم
أصل الحبل لترضى
وهي للحبل صروم
حبها في القلب داء
مستكن لا يريم

والأبيات من مجزوء الرمل ولحنها عذب راقص، مع سهولة الألفاظ ولطف المعاني وقد تعارف أهل الصناعة في العصور الإسلامية على أن مغني المدينة قد اجتمعت لديهم حلاوة

الصوت وحسن الإشارة وخفة النوادر وجمال الطلعة، وكان أظرفهم طويس والدلال وهنب.

ومن الألحان التي تضمنت الظرف والمفارقة اللطيفة هذا اللحن في شعر النابغة:

بانت سعاد وأمسى حبلها انصرما
واحتلت الغمر فالأجزاع من إضما
إحدى بليٍّ وما هام الفؤاد بها
إلا السفاه وإلا ذكرة حلما

واللحن خفيف ثقيل أول بالوسطى غناه الدلال، ولمعبد فيه خفيف ثقيل بالبنصر، كما غناه ابن سريج ونشيط والغريض وجميلة ودحمان، وتبدو المفارقة اللطيفة وحسن الإشارة في أبيات المجنون:

وإني لفي كرب وأنت خلية
لقد فارقت في الوصف حالك حاليا
عتبت فما أعتبتني بمودة
ورمت فما قد استحفت بسؤاليا

ومن أمثلة الشكوى والاستعطاف التي جددها الشعراء وعكف الملحنون على إبداع النغمات الجميلة الملائمة لها هذه الأبيات المأخورية من شعر إبراهيم الموصلي وألحانه، وقد ظن أن هاتفاً أسمعه كلماتها وألحانها، وهذه هي الأبيات:

ولي كبد مقروحة من يبيعني
بها كبداً ليست بذات قروح
أباها علي الناس لا يشترونها
ومن يشتري ذا علة بصحيح
أئن من الشوق الذي في جوانبي
أنين غصيص بالشراب جريح

والشعر رقيق، والمحب فيه شاكٍ مستغيث يكاد يهلك حباً، وهذه ابيات اخرى من شعر يزيد بن الطثرية ولحن إبراهيم الموصلي فيها خفيف ثقيل بالبنصر، نلمح فيها عمق اللوعة وألم الشكوى وأنين المشتاق إلى ديار المحبوبة:

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد
لقد زادني مسراك وجداً على وجد
أأن هتفت ورقاء في رونق الضحى
على فنن غض النبات من الرند
بكيت كما يبكي الحزين صبابة
وذبت من الحزن المبرح والجهد

ولا يدرى إن كان عمق الحزن هو الذي رقق الألفاظ أو صدق الحنين، أو أن العصر المترف قد طبع ألفاظ الشعراء بطابعه فغدت أشبه بالمنمنمات وزداقتها متجانسة المخارج عذبة الجرس، ومعانيها لطيفة وزينتها اللفظية منثورة بعناية دون تصنع أو كلفة. وأضفت عليها ألحان أساتذة الصنعة وأداء المغنين البارعين بهاءً وعذوبة، فانسابت إلى الأسماع والقلوب، وسارت على الألسنة.

وانظر إلى هذه التأثيات الرقيقة كيف تنساب وتطيع الألحان وتغزو الأسماع، فهذا كثير عزة يقول:

وإني وتهيامي بعزة بعدما
تخليت عما بيننا وتخلت
لكالمرتجي ظل الغمامة كلما
تفيأ منها للمقيل اضمحلت

وهذه أبيات لأعرابي ظفر بها إسحق الموصلي ولحنها وغناها تقول:

ألا قاتل الله الحمامة غدوة
على الغصن ماذا هيجت حين غنت
تغنت بصوت أعجمي فهيجت
من الشوق ما كانت ضلوعي أجنّتِ
فيا محيي الموتى أقدني من التي
بها نهلت نفسي سقاماً وعلّت
لقد بخلت حتى لوَ اني سألتها
قذى العين من سافي التراب لضنّت

ولحن إسحق في الأبيات ثقيل أول بالسبابة في مجرى الوسطى، ولا نحس ثقل إيقاعات البحر الطويل لعذوبة الألفاظ وبراعة الاستهلال والاستفهام المجتح والشكوى الموجعة مع لطف المفارقة في البيت الثاني، والنداء المستغيث في البيت الثالث مع توالي النهل والعلل للسقام لا للمدام، واستعطاف المحبوب والشكوى من صده في البيت الرابع، ويضفي حرف التاء المكسورة في الروي جمالاً ورقة وجرساً عذباً وأنيناً خافتاً.

ولم يكن تجديد الأغنية العربية في عصور ازدهار الدولة العربية الإسلامية وليد المصادفة. ولكنه كان نتاجاً لمنافسة حضارتين فارسية وبيزنطية والسعي لمجاراتهما والتفوق عليهما، ولترحال الشعراء والملحنين الدائم بحثاً عن المعنى الفريد والنغمة الحلوة، ونتاجاً للحياة المترفة التي وفرتها الدولة للخاصة في قمة صعودها، كما أنه جاء تلبية للذوق المتطلب، ومحصلة لجهد جماعي لمجموعات من الشعراء والملحنين والمغنين والنقاد الذي احتضنهم عدد من الأمراء مثل خالد بن يحيى والفضل بن سهل، فهيؤوا مناخات طورت القصيدة وهذبتها، وفتحت المسارب لانسياب النغم الرائق، وأجزلوا العطاء للمبدعين شعراء وملحنين ومغنين، فطارت الأغاني في الأمصار وملأتها سحراً وشجناً.

مصادر الدراسة

- الفنون الجميلة في العصور الإسلامية -عمر رضا كحالة
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي -د.شوقي ضيف
- الأغاني -الأصبهاني ج١-ج٢-ج٤-ج٥-ج٨
- كتاب النغم - ابن الكلبي
- العقد الفريد - ابن عبد ربه
- الغناء الملهي - ابن حزم الأندلسي

❖ ❖ ❖



مسرح خيال الظل

الانطباع الخاص والفن المألوف

معصوم محمد خلف(*)

المسرح كشكل من أشكال الفن يتطلب فهماً خاصاً، يتلقى فيه الإنسان نتيجة إبداعية غير مكتملة، فنحن أمام القصيدة أو اللوحة التشكيلية، أو الفيلم السينمائي نكون أمام عمل مكتمل انتهت عملية صياغته، أما في المسرح فإن عملية الإبداع تجري أمامنا بالذات، ومن هنا فإن فن المسرح يتجدد كل مرة ومن جديد أمام المتفرج. يقول ستانسلافسكي، بعد الشاعر وبعد الفنان، وغيرهم من صنّاع العمل المسرحي يأتي المتفرج الذي يشارك في عملية الإبداع ويصبح أحد أطراف العمل الإبداعي المسرحي،

(*) باحث في التراث العربي (سورية).

- العمل الفني: الفنان علي مقوص

من هذا الدور يدخل المتفرج لا إرادياً في جو تلك المادة الثقافية وهذا ما يربي الذوق ويحرّض الإحساس بالجمال، أما فيما يتعلق بالطفل فنجد أن أكثر الشخصيات المسرحية قرباً منه هي الشخصيات الواضحة والملموسة في علاقاتها وأفعالها، ولا يمكن أن نغفل دور التأثير العفوي القوي الذي يمتاز به العرض المسرحي لدى الطفل، إذ نجده يخلق حالة من الطرب الداخلي، كما يقوم بنقل الأطفال إلى ما وراء الانطباعات العادية، ويمنحهم معايشة أرقى الأحاسيس ويصبح هذا الطفل مشاركاً غير مباشر في النضال من أجل الخير والجمال والمساواة، ويصفق الطفل لأول مرة في المسرح للبطل الذي شاركه عالمه، ويهمس له بنصائحه أيضاً في اللحظات العصيبة، إنه يصبح مشاركاً فعّالاً يقف إلى جانب العدالة.

كما تلعب الصور المتحركة دوراً مهماً في تكوين شخصية الطفل، وهي تحتل مكانة مرموقة في أعماقه لأنها تقدّم له المعلومات في قالب قصّة جذابة أو حكاية مثيرة تجري أحداثها في تلك العوالم التي طالما سأل عنها وتمنى مشاهدتها.

فالصور المتحركة لها سحر خاص، وجاذبية فائقة، تشد الكبير والصغير لأنها رسوم حيّة أنيقة، مرسومة بريشة الخيال المبدع، تستمد عناصرها الأساسية من واقع الإنسان والحيوان والجماد، لتحركها حركة جذابة، رشيقة ساحرة، فيها خروج عن المألوف، وحرية واسعة في التعبير، وتلاعب مدهش بالألوان، وقدرة خارقة على تصوير الأشياء والأشخاص والمخلوقات والأحداث.

لذلك يعتبر مسرح خيال الظل وسيطاً ممتازاً بين الطفل وأدبه، وله من الخصائص ما يجعله محبباً وقريباً من نفسه، والفرق الأساسي بين المسرح الآدمي أو البشري وبين مسرح خيال الظل، يكمن في نوع الممثلين، ففي المسرح الأول لهم صفات البشر... أما في المسرح الثاني فهم مخلوقات خيالية، أبدعها خيال المؤلف، وصنعتها موهبة الفنان، وحركتها إرادة المخرج بأيدي جماعة من الفنانين.... في إطار النص الذي كتبه المؤلف لممثلين أبدعهم خياله، ولجمهور من الأطفال يتوق إلى الحياة في دنيا المغامرات أو في عالم الخيال.

ومن هنا فإن الكاتب يريد أن يكتب نصاً «لمسرح خيال الظل» يجب أن يعيش أولاً مع الأطفال خلال مراحل صناعته من البداية، حتى تستقر كاملة أنيقة مرقشة مزركشة وراء الكواليس، ثم يجب أن يشهد طرق تحريكها ليعرف كيف يتم هذا، والإمكانيات المختلفة المتاحة للإخراج والإضاءة والمناظر الخلفية، والمؤثرات الصوتية والموسيقية وما إلى ذلك.

ويمكننا القول بأن مسرح خيال الظل يعتبر من وسائط أدب الأطفال المؤثرة في تنمية الطفل من الناحية الثقافية واللغوية والعقلية والعاطفية والجمالية ويشكل مسرح خيال الظل أحد الأدوات المهمة في ثقافة الطفل، فهو ينقل الأطفال بلغة محببة -نثراً أم شعراً- وبتمثيل بارع، وإلقاء ماتع، الأفكار والمفاهيم

والقيم ضمن أُطرٍ فنيّة حافلة بالموسيقى والغناء والرقص.

فالمسرح يعد أبو الفنون، حيث يجمع بين الأدب والتمثيل والتصوير والموسيقى والغناء، ولأنه من ناحية أخرى شكل راقٍ من أشكال اللعب، فالمسرح بطبيعته فنٌّ طفولي، كما أن الطفل بطبيعته فنّان مسرحي، ونعتقد أن الأطفال كلهم مؤهلون لدخول المسرح، الأطفال العاديون، وذوو الاحتياجات الخاصّة أيضاً الذين لا نعتبرهم مجرد معاقين يصلحون للمشاهدة ولا يصلحون للأداء، بل نعتبرهم قادرين على المشاركة في إنتاج العرض المسرحي، إذا عرفنا كيف نتعامل معهم ونوقظ خيالهم، ونشجعهم على إظهار مواهبهم بطرقهم الخاصّة.

ومسرح الطفل يساعده على التعبير عما يعيش في داخله من أفكار ومعانٍ وأحاسيس، وبهذا تنمو عواطفه، ويستيقظ خياله، ويحقق شخصيته، ويتصل بالآخرين ومن هنا يساهم مسرح الطفل في تشكيل الشخصية الوطنية، وإذا كان الأطفال هم العنصر الأساسي في مسرح الطفل فهم يمارسون هواياتهم تحت إشراف المدرب أو المربي الذي يختار لهم النص، ويوضح فكرته العامّة، وأبعاد شخصياته بجوانبها الجسمية والاجتماعية والنفسية، سواء كانت شخصيات بشرية، أو حيوانات أو شخصيات خيالية.

كما إن مسرح خيال الظل من أنجح الوسائط التربوية التي تحقق الخبرة المباشرة للطفل المؤدي والطفل المتلقي، لأنه مسرحٌ يتحقق بالأطفال، ويتجه للأطفال، كما إن عالم المسرح ليس بعيداً عن عالم الطفل، لأنه عالم اللعب والخيال الواسع الممتد، لهذا يستطيع المسرح أن يحرك مشاعر الأطفال، وينبه أذهانهم ويغذيهم فنياً وأدبياً ووجدانياً، ففي فن المسرح تجتمع جميع الفنون، ومن خلال ممارسة النشاط المسرحي تنمو الثقافة العامة للأطفال وتزداد خبراتهم ومعلوماتهم، عن الأنشطة المختلفة التي تمارس من خلال دراسة للنصوص المسرحية البسيطة فتنمي القدرة على التعبير وتزيد من حصيلته اللغوية، وتنمي ملكة التذوق الأدبي، إلى تدريب فن التمثيل والإلقاء المسرحي... إلى معرفة لفنون الرسم والمناظر وقواعد الإخراج البسيطة، وإدارة المسرح واستخدام الموسيقى والملابس وغير ذلك.

كما أن مسرح خيال الظل يشتمل على الفنون السمعية والبصرية معاً وبما يؤكده من قدرات وما ينميه من طاقات إبداعية لدى الأطفال يعتبر من أهم ألوان النشاط الفنّي فمن المعروف أن المسرح له سمة أساسية، لا مناص للحضانة من أن تأخذ بها، وهي سمة التركيبية، فالصيغة المسرحية المتطلبة، ينبغي أن تضع في اعتبارها فتح المجالات المختلفة للفنون وألوان النشاط التي تجتمع وتتضافر في التجربة المسرحية، من أداء تمثيلي، ونصوص مسرحية، وموسيقى وفنون تشكيلية...الخ.

فالمسرح عمل جماعي يحتاج إلى مجهودات كثيرة ولكن كثيراً ما ينظر إلى مسرح الأطفال على أنه التمثيل، التمثيل فقط، ويكون الشغل

الشاغل للمدرب أن يختار فريق التمثيل، ويستبعد الأطفال الآخرين متجاهلاً المواهب الأخرى والتي يمكن الاستفادة منها في العملية المسرحية، بصفتها تركيبية، ومن هنا يجب أن ننظر بمنظار أرحب كي يتم استغلال كل الطاقات لدى الأطفال سواء أكانت هذه المواهب في فن الرسم أو الغناء، أو الموسيقى أو التنظيم...الخ.

ومسرح خيال الظل هو أحد وسائط نقل الأطفال إلى أدبهم بل هو أهمها جميعاً، حيث تجتمع الفنون جميعها مع الأدب: فتجتمع القصة النثرية أو الشعرية مع مفردات النص المسرحي مع سائر ألوان فنون المشاهدة، ومن هنا كان مسرح الطفل أهم وسيط فعّال لدوره في تنمية الأطفال عقلياً وعاطفياً وجمالياً ولغوياً وأخلاقياً، كما أنه أهم أدوات تشكيل ثقافة الطفل حيث ينقل للأطفال الأفكار والمفاهيم والقيم ضمن إمكانيات حافلة بالفنون الأخرى.

ويلقى المسرح والتمثيل اهتماماً خاصاً، فالطفل في مراحله المختلفة ممثل قدير يتقمص كل الأدوار ويعيشها بمفرده أو بصحبة آخرين في عالم واسع ممتد لا يعرف الحدود أو الاستحالة، فكل شيء قابل للإمكان وقابل للتحول، والحدود بين الواقعي وغير الواقعي معدومة في عالم يتداخل فيه المنطقي مع اللامنطقي بلا حدود قائمة أو فاصلة وهكذا، فحيثما نجد نشاطاً تلقائياً له أبعاد العمل المسرحي من قصة وبناء درامي ينطوي على صراع وحبكة وتتوافر له عوامل الإثارة والتشويق.

فالمسرح إذاً ليس شيئاً غريباً على عالم الطفل، فعالم الطفل عالم مسرحي، شاعر الأطفال وأذهانهم، وتغذيتهم فنياً وأدبياً ووجدانياً، فالطفل ليس مجرد مشاهد للمسرح، وإنما هو بعدٌ أساسي للعمل الدرامي إلى جانب المؤلف والمخرج والممثل، ذلك أنه يعيش الفعل المسرحي معيشةً اندماجية، يساعده في هذا ما في المسرح من عناصر وخصائص فنية تمكنّه من رؤية الحوادث بأشخاصها وفي أماكنها، كما تنقله إلى عوالم أخرى يسعد بها من خلال توظيف المخرج لحرفيات المسرح من مناظر وديكور وإضاءة، وتتحرك كل عوامل الإسهام هذه مع خيال الطفل وموقفه الاندماجي، فتحقق غاية ما يهدف إليه التربويون وأصحاب المناهج النفسية والسلوكية في تربية الأطفال، حتى أحسن الربط بينهما وروعيت الخصائص التربوية والسيكولوجية والفنية المختلفة.

بشكل عام مسرح الطفل وسيلة مهمة لتشكيل ثقافة الطفل اليومية والاجتماعية والمعرفية والأخلاقية والدينية والوجدانية، ويستغل مسرح الطفل -على هذا النحو لتحقيق العديد من الأهداف ذات الأهمية الكبرى، مثل الأهداف اللغوية والتذوقية والمعرفة العقلية والخُلقية والاجتماعية ثم الأهداف النفسية الوجدانية بما ينمي المهارات الخاصّة لدى الطفل وينمّي ثرواته اللغوية ويزيد خياله اتساعاً وإدراكاً ويمدّه بالمعلومات العامة حول معالم البيئة من حوله، ويقوم بتنمية قدراته العقلية المختلفة وحب الاستطلاع والرغبة في البحث مع توسيع

الوعاء الثقافي له، وإمداده بالقيم النافعة وغرس الفضائل في نفسه وتوجيهه نحو تبني الاتجاهات الاجتماعية المختلفة، وتعويده على مواجهة المواقف حين يتم تخفيف التوترات النفسية وتطهيره من الانفعالات الضارة، مع القدرة على اكتشاف القدرات والميول وتوجيهها، وقد أدرك الكثير من الكتّاب والفنانين هذه الأهمية للمسرح في حياة الطفل، فكتب /مارك توين/ عن مسرح الطفل يقول: أعتقد أن مسرح الطفل من أعظم مكتشفات القرن العشرين، وإن قيمته التعليمية الكبرى والتي لا تبدو واضحة أو مفهومة في الوقت الحاضر سوف تتجلى قريباً... إنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب، اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في البيت بطريقة مملة- بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال والتي تعتبر أنسب وعاءٍ لهذه الدروس، إن كتب الأخلاق لا يتعدى تأثيرها الفعل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها، والمسرح يضع الأطفال أمام واقعهم وجهاً لوجه بأحداثه وشخوصه وقيمه، ويدفعهم من خلال الاندماج والمشاركة إلى أن يدركوا أن لهم دوراً في تغيير هذا الواقع، ويقودهم إلى التفكير واحترام المثل النبيلة والالتزام بها، وازدراء المفاهيم البالية واتباعهم بروح الكفاح والوطنيّة وتوسيع مداركهم وتهذيب وجدانهم، وإرهاف إحساساتهم وعواطفهم، وإيقاظ شعورهم وإمتاعهم وإدخال الجمال إلى حياتهم وإعدادتهم لأن يكونوا طاقات خلّاقة منتجة، فضلاً عن أنه يحفزهم إلى التطلع نحو تجارب جديدة.

وخيال الظل هو عبارة عن ظل الدمية على شاشة خاصة بعد تسليط الضوء عليها وهو واحدٌ من أقدم أشكال المسرح في العالم ولقد كان للهنود والصينيين باع كبير في إثرائه على مدى الزمن، كما ارتبط عند الاندونيسيين أيضاً بتراثهم القديم، حيث كانوا يصممون دمى تمثل الآلة، تظهر على شاشة العرض لتحكي للناس وتعلمهم كيف يعيشون حكماء، ولا تزال تلك العادات تمارس حتى اليوم، فمن خلال استخدام ظلال الأيدي بشكل مبسط أو معقد طبقاً للمهمة التي نريد أن نجسدها ونظهرها على الشاشة للمشاهدة، وبتدريب بسيط يمكن تمثيل أدوار درامية من خلال تغيير مواضع الأصابع وتوسيع وتطبيق المسافة بينهما.

كما يتطلب استخدام المؤثرات الصوتية، وبتحريك الأصابع وتدويرها لتأخذ شكل فم حيوان مصحوبة بصوت يشبه النباح، أو الصهيل، أو صياح البوم، ويمكن استحضار الشخصيات الدرامية للوجود، كما يمكن تصوير مشهد مطاردة أو صيد أو حتى معركة حامية الوطيس.

كما يمكن ابتكار أشياء لا حصر لها من خلال ظلال الأيدي باستخدام قطع كرتونيّة غاية في البساطة، يمكن أن تحدث تأثيراً كبيراً، كما في عرف الديك والتمساح والصيّاد.

ولكي نستخدم ظلالا معقدة بذلك المستوى فإن ذلك يتطلب مصدراً ضوئياً قوياً، وتكون الأيدي قريبة جداً من الحائط أو شاشة العرض حتى يمكن للمشاهدين رؤية التفاصيل.

ولخيال الظل أشكال مسطحة تعمل بمساعدة العصا والخيط، كما تُصنع خيال الظل التقليدي من الجلود الرقيقة ويمكن صنعها باستخدام أنواع عديدة من الورق المقوّى الرقيق الذي يصلح لمثل هذه الأغراض، كما يمكن ابتكار أفكار جديدة لألعاب مختلفة تصلح لمثل هذا النوع من الألعاب وليس شرطاً أن تمثل تلك الظلال مواقف حقيقية إذ يمكن للخيال أن يلعب دوره في ابتكار شخصيات خيالية تحمل رؤوساً تختلف عن أجسادها لجعلها ممتعة وجبّارة ومضحكة أو جميلة كما تريد... ويثير خيال الظل الذي يبدو في تحريك أجزائه الانتباه لدى الأطفال، وتلك الأخيلة يمكن أن تكون بسيطة في تكوينها مثل الحوت الذي يفتح فمه ويغلقه.

كما لا يشترط أن يكون خيال الظل مسطحاً بلون أسود بل يمكنه أن يكون ملوّناً بألوان ابتكاريه ذات أشكال متنوعة وملونة مطابقاً لأنواع من خيال الظل ذاتها بطريقة تسمح بنفاذ الضوء، فمن خلال لصق ورق السوليفان الملوّن يمكن أن تبعث الحياة إلى الشخصية التي تتربع على الشاشة فتكون أكثر إثارةً وأكثر جاذبيّة.

ولمسرح خيال الظل دوره الهام والأساسي في تنمية ملكات التذوّق عند الأطفال، وإرهاف الحس الجمالي لديهم، حيث يجتمع في مسرح خيال الظل كل صور الفنون التعبيرية من أدائية وحركية وتشكيلية.

كما يساهم مسرح خيال الظل على هذا النحو في معاونة الطفل على تذوق الفن والتعرف عليه، كما يساعده على الإحساس بالجمال ومعايشته فيوفر بهذا السلامة النفسية للأطفال، فيتمكنون خلالها من الإحساس بصورة إيجابيّة بالنشاط والقوة والحيوية والسعادة مما يؤهلهم بعد ذلك للتفكير الإنشائي والأداء البنّاء من ناحية ويبعدهم عن كل ما يثير فيهم القلق والاكتئاب من ناحية ثانية.

القيمة التربوية لمسرح خيال الظل:

من الناحية التربوية فإن مسرح خيال الظل مرشح ليقوم بدور فعّال في صياغة الملامح التربوية لشخصية الطفل الذي يتفاعل مع هذه المادة إلى حد التقليد في كثير من الأحيان.

لذلك فإن مسرح خيال الظل يعتبر وسيلة رائعة لغرس المفاهيم التربوية والأخلاقية والاجتماعية في أعماق الطفل الذي يستسلم لهذه المادة الشيقة لتنقش في نفسه وذهنه ما يريد من قيم ومفاهيم:

١- التعرف على فعالية استخدامه كمدخل للتثقيف في كل المجالات التي تخص الأطفال.

٢- التعرف على فعاليته في إكساب الطفل المعرفة العلمية السليمة والعادات الصحيحة كالعادات الغذائية السليمة عن التنوع في

الغذاء وأهمية وجبة الإفطار وسلامة وصحة الغذاء، والابتعاد عن الوجبات الخفيفة الضارّة والإحجام عن تناول أحد الأطعمة من خلال عرض شيق جذّاب.

٣- التعرف على مدى التغيّر في سلوكيات الأطفال في ضوء تفاعلهم مع أنشطته.

٤- توجيه نظر المسؤولين عن البرامج المقدمة لأطفال مرحلة ما قبل المدرسة على وجه الخصوص إلى تنويع المثيرات المقدمة للأطفال واستخدام نموذج «مسرح خيال الظل» نظراً لبساطة عرضه وقلة تكاليفه.

٥- توجيه نظر معلمات الأطفال لمحاولة ابتكار طرق جديدة في التعامل مع الطفل والتركيز على مشاركته وإيجابيته في عملية التعلم وقيامه بتطبيق ما تعلّمه.

٦- توجيه نظر الآباء والأمهات لإكسابهم المعلومة للطفل من خلال نموذج ظلال بسيطة يمكن أن يوجد في كل بيت، وعرض المعلومات من خلاله بدلاً من اللجوء إلى النصح والإرشاد المباشر.

٧- يساعد مسرح خيال الظل في مساعدة المتلقي على اكتساب المزيد من القيم الاجتماعية النبيلة مثل: التعاون، معرفة الحقوق والواجبات، المشاركة في العمل وتنمية روح المشاركة، التعوّد على تحمل المسؤولية والتعوّد على النقد الذاتي والاعتراف بالخطأ حينما يكون مسؤولاً عنه.

٨- يشجع مسرح خيال الظل المتلقي نزعة التعلم المدرسي، وخاصة تلك الموضوعات والقضايا ذات المحتوى التاريخي والاجتماعي.

٩- يساعد مسرح خيال الظل الطفل المتلقي على التعبير عما يجيش بداخله من أفكار ومعانٍ ومشاعر وأحاسيس، فالمتلقي دائماً في حاجة ماسّة إلى أن يعبّر عن نفسه بأية صورة من صور الاتصال، وهو ما يمكن تحقيقه من خلال الشاشة التي تعمد على استثارة خيال الطفل.

١٠- يعمد المسرح إلى تقريب المجردات، حيث تصبح أقرب إلى الفهم.

١١- يذكّي المسرح لدى المتلقي عنصر الجمال وبالتالي فإنه يؤدي إلى تكوين اتجاهات إيجابية تؤثر في أذواق الطفل وفي قدراتهم الفنيّة.

١٢- يفعّل المسرح وبشكل إيجابي من الدور الأخلاقي لدى المتلقي كونه يضع على خشبة المسرح شخصيات فنيّة ذات أبعاد سيكولوجية وسسيولوجية ساطعة تثير عواطف متنوعة وبالتالي فإنه يحفز على الإتيان بالأفعال الإنسانية النبيلة.

١٣- يذكي المسرح في روح المتلقي نزعة إثارة الأسئلة النقدية والجدل النقدي حول ما يشاهد.

١٤- يساهم المسرح في تنمية أساليب النطق الصحيح والأداء المتقن والإلقاء المسترسل الخالي من العيوب والزلات.

١٥- يسعى المسرح جاهداً إلى التعريف بالجماعات الأخرى، والاطلاع على العادات والتقاليد ووسائل العيش والجوانب الثقافية المختلفة، من شكل المسكن وطرز الأزياء

والغذاء، وطرائق التعامل يساعد في التقريب بين الناس.

١٦- يساهم مسرح خيال الظل في علاج بعض المشكلات السلوكية والنفسية التي قد يعاني منها بعض المتلقين، مثل: الخجل، الانطواء، فقدان الثقة بالنفس، التوتر النفسي، العدوانية، الخوف من الظلام، الخوف من الأماكن المهجورة، الخوف من الارتفاعات، القلق، التردد.

١٧- تنمية وتعميق مفهوم القدوة لدى المتلقي، وهو ما يمكن تحقيقه من معايشة المتلقي للشخصيات المسرحية.

١٨- يوقظ المسرح لدى المتلقي مواهبه واستعداداته، ويقوي فيه ميوله وطموحاته وينتهي به إلى الشغف بالعمل الجاد والمثمر والمثابرة على تحقيق الأهداف العليا.

١٩- ينمي المسرح لدى المتلقي موضوع بعث التراث العربي الإسلامي عن طريق تعريفه بالجوانب المشرقة من تاريخه الحضاري المجيد.

٢٠- هذه المداخل كلها تساهم وبشكل إيجابي في تشكيل الشخصية الوطنية للطفل، استناداً إلى ما تقدمه تلك المواد من اتجاهات، وتنويعات وثقافات وخبرات، وتشكل ثقافة الطفل المتوافقة مع روح العصر، ومع المشاريع التنموية الوطنية الساعية إلى النهوض بالفكر الإنساني نحو التكامل والتوازن والتفاعل والبناء.

مراجع البحث

١- مسرح وسينما الأطفال -منظمة طلائع البعث- ١٩٨٢م دمشق.
٢- التنمية الثقافية للطفل العربي -د/عبد الله أبو هيف- اتحاد كتّاب العرب- دمشق ٢٠٠١م.
٣- التفضيل الجمالي -سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- العدد ٢٦٧ الكويت.
٤- الطفل العربي والمستقبل -مجموعة من الكتّاب- كتاب العربي- الكتاب الثالث والعشرون- الكويت إبريل ١٩٨٩م.
٥- دراسات في ثقافة الأطفال وأدبهم -د/مفتاح محمد دياب- دار قتيبة- دمشق ٢٠٠٤م
٦- مجلة خطوة -المجلس العربي للطفولة والتنمية- جمهورية مصر العربية، العدد الثالث والعشرون مارس ٢٠٠٤م.

❖ ❖ ❖



براهــين إثبات الذات

التحدي الجديد لإنسان ما بعد الحداثة[١]

تألــيف: كلـوتيلد بادال[٢]
ترجمة: د.نجيب غزاوي[*]

تعترض الإنسان المعاصر صعوبة من نوع جديد، يمكن التعبير عنها بأشكال مختلفة: من صعوبة الخلاص إلى صعوبة الشعور في الوجود في المكان المناسب،مروراً بصعوبة الشعور بالسعادة. ويقيناً، إن إنسان القرن الحادي والعشرين يجابه شكلاً جديداً من البؤس، فبؤسه ليس اقتصادياً محضاً، بل هو أخلاقي ونفسي معاً. إذ يقع هذا الإنسان فريسة قلق، نكتشفه عبر شعور غريب وشكل غير مسبوق من النقص.

(*) باحث ومترجم (سورية).
- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

فما أساس هذا الشعور المتجذر بالنقص؟ ثم ما الذي ينقص الإنسان في بداية القرن الحادي والعشرين؟ غالباً ما يتبدى ما ينقصنا من خلال، ما نبحث عنه بإلحاح. وإن ما تحلم به الجماعات والشباب والمراهقون، وما يثير حماس معظمنا، تقريباً، يتمثل في السعي للحصول على صورة عن أنفسنا تمكننا من إثبات ذاتنا.

الغلاف الخيالي:

يقدم التلفزيون إحدى الوسائل من أجل **تعويض هذا النقص.** فهناك رغبة ملحة يغذيها التلفزيون نفسه: إنها الرغبة في تقديم الذات عبر الشاشة الصغيرة، وقد استغلت برامج «الاستعراضات الحية REALITY SHOWS» الجديدة، هذه الرغبة الملحة في الدخول إلى عالم الصورة الإعلامية، فجذبت بقوة انتباه الجمهور في فرنسا، منذ عامين: فتواجدك في برنامج (LOFT)، وفي صالة رقص (POP STARS) أو على جزيرة (كوهلنتا)، حيث تصورك الكاميرا وأنت تقاتل كي تحتل مكان الآخر، كل هذا وذاك، يجعل منك كائناً ما، موجوداً، وأنت تبرهن على هذا الوجود. تلك هي آلية هذا التحدي، فليس المطلوب أن نفرض بعض القيم، وأن ننشر بعض المعتقدات وأن نلتقي بالآخر، بل الرجوع مع إثبات الذات على خلفية صراع تنافسي مع الآخر. إننا أمام عملية انتقال من موقع لا نشكل فيه شيئاً إلى موقع نعتبر فيه كائناً، لذلك نجد الأشخاص الذين يستبعدون من اللعبة قبل نهايتها خائبين ويائسين معاً، ذلك أنهم يظنون أن ما خسروه هو أيضاً ما اعتقدوا أنهم ربحوه، أي برهاناً ثابتاً على وجودهم بالنسبة للآخرين.

وهكذا فقد أصبح كل إنسان مستعداً لبيع روحه للحصول أخيراً على هذه الصورة عن ذاته، والتي تملأ الفراغ الوجودي المسيطر.

إن المجتمع المشهدي الذي ندد به غي دوبور[٣] قد تشكل وكأننا منفصلون عن ذاتنا ومحكومون بأن نرى وجودنا مشخصاً من الخارج بدل أن نعيشه من داخلنا. وهكذا فقد أصبح اعتراف الإعلام بنا والشهرة، مطلباً راسخاً في كل شخص منا، يساعدنا على الهروب من الإغفال والوحدة والعدم. ونبدو بذلك وكأننا نسعى للحصول على صورة آسرة عن أنفسنا. ولقد استبدل الأمل في أن يصبح المرء فناناً عبقرياً بالأمل في الشهرة قبل كل شيء. وأصبح كل ما حولنا يشكل حاجزاً بين المواهب الفنية للقرن العشرين والمواهب الإعلامية الحالية فلم يعد مطلوباً ممن يرغب في أن يصبح مطرباً أن يتعلم الغناء والموسيقى وأن يعمل على إبداع أسلوب خاص به، بل عليه أن يشارك في عملية إخراج تلفزيوني يقدم تدريباً يقوم على المنافسة من

أجل الصورة. ويعيدنا الأمل الذي يثيره هذا الإخراج إلى عدمية- إلى وجود غير موجود.

تؤكد جوليب غريكو، التي تمثل النقيض لهذه الموجة الجديدة من المغنيين الذين صنعتهم الصورة التلفزيونية، في مقابلة مع صحفي معنى هذه البرامج: «أخشى أن تصبح هذه الآمال المجنونة خيبات مجنونة» ونستطيع تكرار هذه الكلمات مع إضافة: إن هذه الآمال المجنونة، الآمال في أن يصبح المرء شيئاً خلال أسابيع قليلة، أي الآمال لا يمكن أن تولد إلاّ على خلفية خيبة وشقاء وخذلان. ذلك إن المرء لا يعتبر شيئاً حين يقدر على التوهم أنه أصبح، أخيراً كل شيء. ويتبع ذلك خيبة مجنونة، إنها خيبة الإنسان الذي لا يعود يملك الحق في إثبات وجوده بعد أن يستبعد من اللعبة، إنه الإنسان الذي لا يقدر بعد ذلك على العودة إلى «لا وجوده» السابق. إن هذا الاستبعاد من حقل الصورة سيلصق اللاوجود بالشخص الذي لا يستطيع أن يتجسد إلا من خلال الغلاف الخيالي الذي تقدمه شاشة التلفزيون.

شروط اللاوجود:

إذا اعتبر عالم التلفزيون وسيلة لاكتساب وجود إضافي، فذلك لأن نقطة الانطلاق تقوم على نقص الوجود: فأنا لا أسعى للبحث عن براهين وجودي إلاّ أنني أشك بحقيقته. وأنا لا أملك الوسائل للتحقق من وجودي إلا عبر ما يمتلكه الإله الجديد للمواطن العادي. ويعتبر الكثيرون أن التلفزيون سلطة يمكنها أن تقدم لهم هوية جديدة تعوض النقص الذي يشعرون به. واللافت هنا أن هذا النقص ناتج، في جزء منه عن سلطة التلفزيون نفسها: ألا تبعث الشاشة الصغيرة الدفء في صالوناتنا كل مساء؟ ألا تدفع الشاشة الصغيرة الإذاعات للحديث عنها كل صباح؟ ألا يتناغم إيقاع حياتنا اليومية مع إيقاع هذه الشاشة الصغيرة أيضاً؟ غير أن وقوفنا في موقع المشاهد يحيل كل وعي بالذات وبالآخر إلى العدم: فلا وجود لي بالنسبة للآخر ما دمت مشاهداً: أنا عدم، وطالما لا أمتلك صورة تمثلني، فلا وجود لي، إنني غائب عن الموقع الذي يمنح من يقيمون فيه وجوداً بالنسبة للآخرين، وطالما أنني أكتفي بالنظر إلى الآخرين الذين يكتسبون وجودهم عبر الشاشة، فأنا محروم من وجودي الخاص كذات. وأنا أساعد، بكل بساطة، الآخرين، أي أولئك الذين يقدمون المشهد، في عملية حرماني من وجودي. وانطلاقاً من هذا كله، لا يبقى سوى حلين: فإما أن أنفصل عن هذا العالم الذي يستلبني، الذي يغتصب وجودي عبر سيطرته على وقت وجودي، أو أن أبذل ما في وسعي كي أدخل فيه بدوري.

وقد عبر أحد الأفلام، بطريقة مأساوية، عن هذه الرغبة المثيرة للشفقة في الانضمام إلى أولئك الذين يعتمد التلفزيون وجودهم. إنه فيلم «لحن جنائزي من أجل حلم» .Requim for a Dream الذي أخرجه دارن ارونو سفسكي، في العام المنصرم. يقدم المخرج سيدة عجوزاً (قامت إيلين بورستان بدورها) يتركز وجودها- وربما علينا القول لا وجودها- في انتظار برنامج تلفزيوني مفضل لديها، وفي مشاهدته وهي تتذوق شراب الشوكولا. يبدأ البرنامج بلازمة تردد: «نحن في طريقنا للفوز، نحن في طريقنا للفوز «يريدها الجمهور الذي يحرضه المقدم. تبعث هذه السيدة العجوز، من جديد، حين تتلقى، في أحد الأيام الاستمارة التي تبلغها أنها مدعوة لهذا البرنامج، وكأن هذا الخبر قد منح وجودها معنى جديداً. فهي ستكون أخيراً إحدى الرابحات اللاتي سيصفق لهن الجمهور. وتتصور نفسها على شاشة التلفزيون، مشعة في فستان أحمر، مع ابنها الذي جاء ليحييها. ولقد ملكت هذه الصورة الجديدة عليها ليلها ونهارها، وأصبح جهاز التلفزيون شريكها اليومي، حتى حين يكون مغلقاً؛ فقد كانت تبحث عن برهان على أنها ما تزال حية في نظرتها التي تراقب التلفزيون.

وتنطلق، منذ تلك اللحظة إلى تحقيق صورتها عبر الالتزام بنظام حمية صحية انتحاري (يقوم على استخدام الانفيتامين الذي وصفه لها طبيبها، كي تتخلص من خمسة عشر كيلو غراماً، خلال عدة أسابيع)، كي تصبح على مستوى مثلها الأعلى، أي ذلك البرنامج التلفزيوني، وكي تصبح من جديد امرأة ناضجة، كما كانت بالنسبة لزوجها المتوفى. لقد جاء التلفزيون إذن ليحل لديها في المكان الذي تشعر فيه بنقص شديد، في مكان غياب نظرة الرجل الذي أحبت. وهنا تبدأ عملية نزول بطيء إلى الجحيم نظمه المخرج على شكل لحن جنائزي. وتقود رغبة تلك المرأة في الدخول إلى الشاشة الصغيرة إلى الانحلال، فلم تعد تأكل، في حين راحت تدمن، دون أن تدري، على الانفيتامين الذي وصل بها إلى الهلوسة. وراحت تقترب من الموت بدل أن تستعيد شبابها. ويسألها ابنها: لم ترغبين بالاشتراك بهذا البرنامج بأي ثمن؟ وتجيب إنها تريد أن تحقق، أخيراً وجودها، كي يحبها الناس، كي يهتموا بها، كي يجد سبباً كي تستيقظ صباحاً، كي تشعر بأن لغدها مستقبلاً. إنها ستسير بحلمها حتى النهاية وستتخلص من خمسة عشر كيلو غراماً، وستفقد عقلها تماماً وهي تزدرد الانفيتامين كي تنتهي في مصحة عقلية وتخضع للمعالجة بالصدمات الكهربائية لتستعيد رشدها.

يقدم ارونفسكي، من خلال هذا الفيلم تشخيصاً للمجتمع الأمريكي المعاصر، نحن أمام مجتمع تنازلات حيث تنعدم القيم المثالية بشكل مأساوي، وحيث يعيش الإنسان وحيداً في العوز وسكرات الموت، محروماً من أي إثبات لوجوده تجاه الآخر.

الشك الذاتي:

يسمح وجود سلطة الصورة التلفزيونية في حياتنا اليومية بمساءلة شرط إنسان ما بعد الحداثة. فلم يعد وجودنا أمراً بديهياً. وتقودنا هذه الواقعة إلى الشك في وجودنا في كل مرة نواجه فيها الخسارة- سواء خسارة العمل أو المال أو أي كائن. إن موقفنا ضعيف لدرجة نشعر معها بأننا مهددون في وجودنا حين يغيب أحد معالمنا المألوفة. ويعتبر الضيق الناتج عن هذا الوضع أحد المظاهر الخاصة بعصرنا هذا. لم تعد المشكلة «من نكون» بل أصبحت في التأكد من أننا موجودون. ولم يعد يشغلنا البحث عن معرفة الذات، بل البحث عن العلامات التي تضمن لنا أننا موجودون ونبحث عن هذه العلامات باعتبارها براهين على وجودنا. نحن نبحث عن براهين تطمئننا أننا فعلاً، هنا، لسنا واهين ولا شفافين، إننا نسعى إلى الحصول على الاعتراف بوجودنا كي نتأكد من أننا لسنا أخيلة لذواتنا المندثرة.

وتبدو السبل التقليدية للوصول إلى وعي الذات- الفكر والمعرفة والعمل الشجاع والإبداع- باطلة في مجتمع لا يقدر سوى الصورة. وإذا كان ديكارت قد وجد في القرن السابع عشر أن الله ضامن لشعورنا بالوجود، فإن إنسان ما بعد الحداثة في القرن الحادي والعشرين، يحاول أن يجد في المشهد ما يؤسس لوجوده. وحين شك ديكارت في كل شيء، وصل إلى قناعة: إنها قناعته بوجوده. ذلك أنه إذا أراد المرء أن يشك فلا بد من أن يكون موجوداً. وسمح وجود الله، لدى ديكارت، بتحويل القناعة الذاتية: «أنا كائن أنا موجود إلى **قناعة موضوعية**. وإذا كان الله موجوداً فإن العالم موجود، فأنا لست موجوداً لذاتي فقط، بل بالنسبة للآخر أيضاً. أما الإنسان المعاصر، فإنه يعتمد سبيلاً معاكساً للوصول إلى برهان على وجوده. فهو محروم من أية قناعة ذاتية بوجوده، ويبقى في موقع الشك حين لا يجد صورة تمثله، وهو يعتقد أن باستطاعته أن يدرك ذاته الخاصة عبر آخر مفرغ من كل حياة، إنه آخر التلفزيون فقط.

وحين يعترف هذا المقام المنتج للصور به يجد البرهان أنه موجود في مكان ما، موجود بكليته، في تلك الصورة التي ليست هو. لم يعد الوجود، والحال كذلك، برهاناً فكرياً يقوم به إنسان مفكر، بل صورة تمثل هذا الوجود.

ويروج المجتمع المشهدي للشكل القيمي الوحيد للوجود الذي يتمثل في امتلاك هذه الصورة. لكن لم نشعر بسهولة أننا غير موجودين؟ من نكون؟

إذا نحن قد وقعنا فريسة هذا القلق الذي يولّد هذا الشعور بعدم الوجود، فذلك لأننا نشعر أننا غير معنيين بهذا العالم. فلم يعد لنا مكانة محددة في العالم، وفي وسط الأسرة، ولا في وسط المجتمع، ولا في وسط الدولة. فيستطيع الناس جميعاً أن يكونوا ما يشاؤون، وفي الوقت نفسه يمكن لكل إنسان أن لا يكون شيئاً. ويستطيع أي كان أن يصبح فناناً أو مشرداً، مدير مشروع أو أمين صندوق، أباً أو أماً لأسرة أو مراهقاً أبدياً..

فقد ترنحت المعايير التقليدية التي كانت ترشد الرجال والنساء، وعرقلت هذه الواقعة الاجتماعية والأخلاقية معاً السبل التقليدية لبناء الذات: فكيف لنا بالوجود في مجتمع اضطربت فيه المعايير؟ كيف لنا بالوجود حين لا نعرف من نكون. لم يعد هناك أحد يعرف من يكون: رجلاً كان أم امرأة، شيخاً أم شاباً، راشداً أم مراهقاً، أباً أم طفلاً.. فقد أصبحت كل المواقع قابلة للتبادل، وهذا بمعنى ما، ثمن الحرية، فلم يعد باستطاعة احد أن يحدد موقعه. ويؤدي فقدان الموقع إلى فقدان الذات في الآن معاً. إن ما يسعى إليه الإنسان هو موقعه الوجودي إضافة إلى واقعه الاجتماعي، وليس المطلوب أن «يكون لنا موقع» «كما كان يتم السعي في الأجيال السابقة، أو أن «نكون موقعاً» بل أن نكون، بكل بساطة، في مكان ما، أن نجد مكاناً كي نتمكن من استعادة بعض من وجودنا.

وربما أمكننا القول إن مسألة تحقيق الذات- أو حتى باختصار شديد أن نكون- قد أصبحت مجال صراع لا هوادة فيه، فهو شعار ومهمة شاقة في الآن معاً. ويقوم هذا البحث عن مكان يستقبل الذات إلى حد ما، على خلفية من القلق أو اليأس. فوجودنا هو المستهدف، فلا وجود دون موقع، فبدونه لا نعود شيئاً لذلك، فكل إنسان يصارع لحماية موقعه، ذلك أنه ليس من السهل الحصول على موقع.

الكل يصارع مهما كان موقعه الاجتماعي، من الأكثر فقراً إلى الأكثر امتيازاً. وتدفع المنافسة الأفراد إلى التخاصم من أجل موقع يظنون أنه يمنح شكلاً لوجودهم. ويقوم برنامج الاستعراض الحي، بتقديم هذا الصراع، ويصبح بإمكان كل فرد أن يتماثل مع أحد المتسابقين، رابحاً كان أم خاسراً بعد أن تعرض للطرد من وجوده الخاص.

إن شدة تبعيتنا للموقع الذي نحاول أن نحتله ليحقق وجودنا، إنما تعود إلى أننا لم

نعد نعرف من نحن. ولم نجد جواباً في النظام الاجتماعي عن السؤال التالي: «من أنا؟» فلا شيء يساعدنا خارج ذاتنا على أن نعرف من نكون. وهكذا فلا نجد خلفنا ولا أمامنا، في عالم القيم المثير، تبريرات أو أعذاراً. نحن وحيدون دون أعذار[4].

وكما أدرك سارتر ذلك، هناك شيء ما من نوع الخذلان في الشرط البشري في القرن العشرين، إذ نشعر بالحيرة حيث يطلب إلينا أن نكون أنفسنا. فمع غياب أي نوع من المساعدة، نشعر وكأننا في حالة فوضى عارمة.

وتتمثل الصعوبة هنا في أننا نفتقد إلى ما يسمح بتأكيد الوجود، أي تأكيد العلاقة بالآخر- بمن أستطيع أن ألتقي معه، بشبيهي، بالآخر الرمزي الذي تمثله الثقافة واللغة والتاريخ معاً. لذلك فإننا نلجأ إلى الخيال، ويقدم عالم الإعلام هذا الملجأ.

تجديد الذات:

منذ عدة سنوات، وصف عالم الاجتماع جيل ليبو فيتسكي عصرنا بقوله إنه «عصر الفراغ» حيث يسيطر جفاء عام ينتشر بشكل واضح في المجال الاجتماعي، يكلله مد من المصالح ذات الطابع الفردي المحض[5] ويغذي الشعور بعدمية الفرد بشكل مطرد هذا الانكفاء على المصلحة الخاصة باعتبارها الهدف الوحيد للوجود. ومن وجهة نظر واقعية، لا يستطيع الفرد أن يبني ذاته من خلال السعي لإرضاء مصالحه الشخصية فقط. إذ لا يسمح البحث عن السعادة بأي ثمن، في وضع الوجود ضمن تاريخ يمنح معنى لهذا الوجود الهش. ويفسر حاجاتنا الماسة إلى البراهين على وجودنا افتقادنا ما كان يسمح لنا في الماضي بتأسيس هذا الوجود. وبمعنى آخر لقد افتقدنا المثالية، والتوجه نحو بعض القيم. ويشكل زوال القيم الحضارية أمام تقديس السعادة الفردية أحد معالم عصرنا الراهن؛ يبدو أن الأفق الفردي وحده قد خرج منتصراً من هذا الطوفان المثلوج، فقد أصبح ممكناً السهر على الصحة، والمحافظة على الوضع المادي، والتخلي عن العقد، وانتظار العطلة والعيش دون مثاليات ودون هدف سام[6]. ولم يعد مطلوباً أن يكون المرء شجاعاً وحراً وأن يقوم بأعمال خارقة إن عليه اولاً أن يكون سعيداً.

هكذا يصبح باستطاعتنا القول إن الأخلاق قد ماتت أمام هذا البحث عن السعادة. ولم يعد للأخلاق وزن، ولم تعد تحرك أحداً. إن ما يدفع الفرد المعاصر للعمل هو ذلك البحث عن المتعة الفارغة، وفاقاً لتعبير حملة إعلانية أطلقتها وكالة سياحية: إن علينا أن نجدد ذاتنا، وأن نعيد ارتباطنا، أن نعيد الاكتشاف أن نعيد

الخلق.. وعبرت بذلك عن آفاق الفرد المعاصر: فالسعادة هي في إعادة اكتشاف شيء من السعادة الأسطورية المفقودة في العودة إلى القامة السابقة كي نتمكن من لبس ثوبنا الأحمر الجميل من جديد، في أن نعيد ارتباطنا مع ما كنا عليه، قبل أن يجتاحنا هذا الشعور بالعدم: إنه في النهاية تجديد الذات، والعطلة هي المكان الذي يمكن معه أن يتمثل هذا المثل الأعلى للحياة تحقق فيها ذاتنا، ذلك أنه لم يعد علينا أن نناضل من أجل موقع لم يكن أبداً موقعنا. ولذلك أيضاً إن «باستطاعتنا أن نفشل في كل شيء ما عدا في العطلة»[7]. ويمكن للمرء أن يفشل في موهبته وحياته العاطفية، وحياته كلها، فلا هم، طالما أنه ينجح في أن يكون سعيداً لمدة أسبوعين في السنة. لماذا؟ لأننا لم نعد نعيش وجودنا الحقيقي أبداً. إذ يفصلنا عنه المشهد، هذا المشهد نفسه- الذي ينظم عطلتنا من خلال اقتراح صورة لما يجب أن تكون عليه العطلة- قادر على أن يعيد إلينا شيئاً من وجودنا المفقود.

ويرى ليبوفتسكي أن هذا البحث الجديد (عن السعادة) إنما يعود إلى انتصار النرجسية التي تلغي كل بعد أخلاقي- سياسي. فالنرجسية تلغي المأسوي، وتبدو وكأنها شكل غير مسبوق من البلادة قائم على تحسس جلدي تجاه العالم، كما تبدو، في الوقت نفسه، نوعاً من اللامبالاة العميقة تجاهه[8]. ولا يعود البعد النزاعي لوجود- المأسوي حتماً- جزءاً من العالم. إذ يجتاح الفرد الجديد، المنغلق تماماً على ذاته، هذا العالم، انطلاقاً من مصالحه الخاصة جداً، ولا يهتم بهذا العالم إلاّ بالقدر الذي ترتبط به مصالحه هذه.

فالعالم بذاته لا طائل تحته بالنسبة إليه، وأما مصالحه الخاصة فلا تهمه إلا من خلال الحصول على المتعة. أما البحث عن الحقيقة فلا يجد طالباً. ويمكن لانتصار النرجسية على المأسوي أن يستخدم تعابير لاكانية[9] باعتباره انتصاراً للأنا الخيالي «على» الأنا الرمزي حيث تقوم دائرة الأنا، وموكبها من الأوهام بتغطية دائرة الذاتانية والمتعة. وبذلك يصبح تعبير «الذهاب إلى العطلة» الوجه الآخر للقيام بسفر، فسائح اليوم بعيد جداً عن عالم أعراق الأمس: إذ لم يعد المطلوب السفر من أجل البحث عن الآخر الذي يمكنه أن يعلمني، في النهاية من أنا، بل المطلوب السفر للبحث عن «أنا» لا تخرج عن كونها صورة تجعلني أنسى شروط عدميتي.

إن الفرد الجديد الذي يذهب في عطلة كي يكون سعيداً ويحلم في المشاركة ببرنامج تلفزيوني ليأخذ موقعاً ما، أي الذي يسعى للسعادة والإنجاز، دون هدف آخر، هو نفسه

الذي يتألم من شعور أبدي بالعدمية. لماذا؟

ذلك إن صورة الذات التي يسعى إليها تقدم دوماً برهاناً كافياً يخفف شعوره بالعدم. فهذه الصورة مؤقتة جداً وسريعة العطب جداً وفارغة جداً، لدرجة لا تصلح معها لتأسيس وجود. وهكذا فإن وجودنا لا يتحقق إلا من خلال التكرار اللامتناهي لهذه اللقاءات مع أنا مفقودة في ماضٍ أسطوري لا يطال. وإذا كان عليّ أن أكون، أن أستعيد ذاتي، فذلك لأنني لم أعد أشعر أنني أنا. ولكنني وعلى غفلة مني، اعتبر نفسي مسؤولاً عن فقدان الهوية هنا. ويدفع المجتمع المشهدي، بمتطلباته، الفرد لأن يزيل، بنفسه، كل آثار الوجود الذاتي. وعلينا أن ننسى من نكون لنسعى بسرعة كي ننكتشي بعدميتنا، وإلا فلا يعود الفرد منسجماً مع متطلبات الفعالية في المجتمع الذي يسعى إلى أن يجد له موقعاً فيه.

وينطلق هذا السعي على سعادة أنانية من إزالة المأساوي، الذي يعتبر ضرورياً لبناء الذاتانية، وهنا يرفض كل بعد نزاعي للوجود. ونجد هنا نوعاً من التقديس غير الواعي للسيطرة على المزج: الوجه الصبوح، وفقاً لأحد المتبارين في برنامج نجوم الموسيقى (pop Stars). ويصبح الوجه الصبوح (Happy Face) واجباً فعليك أن تجعل الناس يعتقدون أنك سعيد ودون هذه الابتسامة، لا يحق لك الحصول على جواز السفر على الوجود. وتضطر دكتاتورية السعادة هذه الفرد المعاصر إلى إهمال كل تساؤل حول نفسه فالسعادة «باستعادة الوجود» هي المطلب الجديد الحاسم في عصرنا هذا، ذلك المطلب المرتبط بشرط بشري تعيس ومضطرب.

التوق التائه:

ويتمثل الوجه الآخر لإيديولوجيا السعادة هذه في ظهور الانهيار العصبي باعتباره المرض الجديد للروح. ويتركز هذا الانهيار العصبي على قاعدة غياب حضور الفرد تجاه ذاته. إنها مملكة التنافس والخصومة على خلفية نسيان الوجود الذي يورث نسيان الانهيار العصبي. وترى مقولة عالم الاجتماع آلان ايرن بيرغ، التي يعرضها في كتابه «التعب من الذات»[١٠] أن ظهور الانهيار العصبي إنما يمثل الوجه الآخر لتقديس الإنجاز. وبما أننا نطلب من الفرد أن يتجاوز دوماً ذاته، فمن الممكن أيضاً أن تشل حركته ولا يعود قادراً على الالتزام بمتطلبات الإنجاز الطاغوتية. ولا يعود الانهيار العصبي سوى تصدع مؤقت في سلسلة إنتاج الأفعال والمبادرات التي يطالبها المجتمع من الفرد وتلك لحظة لا يعود باستطاعة الفرد الوصول إلى السعادة، إذ تنقصه الطاقة والوسيلة، فيتوقف ولا يعود قادراً على الإقلاع من جديد. ولا ينظر

إلى الانهيار العصبي، إذاك، على أنه شعور بالاستلاب، وشيء يحرمني من حريتي. بل على أنه حالة من تعب وفراغ تمنعني من متابعة طريقي نحو السعادة. ومما يثير الاستغراب أن البحث الحصري عن السعادة لا يحققها، فالسعادة ملحق يغذي، دون شك، التوق، غير أنه لا يشكل مضمونه الحصري.

يعتبر الانهيار العصبي، إذن ذلك المرض الجديد لفرد يتوجه كل وجوده نحو ذلك السعي الخيالي إلى سعادة متخيلة، وغير معاشة حقاً. ويمثل الانهيار العصبي بذلك، التعبير العاطفي عن عدمية فرد ما بعد الحداثة. وإذا لم يستطع الإنسان المعاصر الوصول إلى تحقيق الوجود، وإذا لم يستطع التعبير عن ذاته، وأن يفرض نفسه، فالسبب في ذلك أنه يفتقد إلى ما يسمح للذاتية بالتحقق، أي أنه يفتقد التوق، ومن أجل التوق هنا، علينا أن نقبل بمأساوية الوجود، وأن نعيش النزاع النفسي، وأن نخاطر بشيء من وجودنا ولا نكتفي بأن نبني أنفسنا تحت ظل صورة مسبقة الصنع لسعادة مشهدية.

إن الانهيار العصبي شكل جديد من الألم، ألم دون سبب محدد، ألم من لا شيء، شعور بالعدم يفرّغ الفرد من كل علاقة مع ذاته. ويعني الانهيار هنا عدم القدرة على التوق، وفقدان هذا التوق، إنه البرهان على غياب الوجود الخاص.

إن شعورنا بالعدم هو في النهاية ممارسة لتجربة أسلوب جديد في اليأس يأس إنسان أضاع نفسه في متاهة الصور التي يفرضها عليه المجتمع باعتبارها براهين على وجوده.

«الحقيقة الإنسانية مريضة في وجودها، لأنها تبرز أمام الكائن وقد سيطرت عليها بشكل مطلق الفكرة الكلية التي تتجسد في عدم القدرة على الوجود، ذلك أنها لا تستطيع أن تدرك جوهر الذات دون أن تضيع في مظهرها. إنها إذن وعي بائس بطبيعته، دون تجاوز ممكن لحالة البؤس هذه»(١١).

حين صنف سارتر الوجود البشري، هكذا، باعتباره حالة نقص، فإنما أراد أن يبين بوضوح أن الوجود لا يعني مطلقاً إزالة النقص، بل على العكس من ذلك رأى هذا الفيلسوف في الوجود تحققاً في الزمان وإسقاطاً عليه، انطلاقاً من هذا النقص. ويرى سارتر أيضاً أن بؤس الوعي ليس ظرفياً ولا عرضياً، فهناك علاقة جوهرية ووجودية بين الكائن الواعي وحالة البؤس. إنها ما يثبت الذات الذي يظهر على شكل صعوبة في أن نكون ما نرغب أن نكون.

ولكنها أيضاً ما يسمح للوعي في أن يتجاوز نفسه وأن ينضوي في التوق إلى الوجود. وإذا ما فشل إنسان ما بعد الحداثة في تأسيس وجوده، فذلك لأنه ظل مهووساً، بشكل يفوق الحد،

بهذه الكلية الخيالية، صورة الكائن الذي لا ينقصه شيء والسعيد إلى الأبد. وحين يرفض المرء وجود النقص في جوهر وجوده، فإنه يرفض دون دراية منه، وجود التوق، في الوقت نفسه. يقول لاكان: يحاور الم الوجود التوق، في شكله البسيط والنقي، وليس في شكله المتطور والمقنّع. إن الأمل في صوره للسعادة الكاملة لا يعني التوق، بل الخشية من كل توق. وهكذا حين نفر من البعد المأساوي والنزاعي للتوق، فإننا ننكفئ على صورة للسعادة تبعدنا عن جوهر وجودنا، وتفصلنا عن الم الوجود الذي يبرهن لنا أننا حقاً أحياء.

الهوامش

(١) نشر في مجلة دراسات الفرنسيةETUDES، حزيران ٢٠٠٣ المجلد ٣٩٨ العدد٦.

(٢) فيلسوف فرنسي معاصر.

(3) GUY DEBORED: LASOCIETE DU SPECTACLE(196/) Gallimard

غي دوبور: المجتمع المشهدي.

(٤) (ج.ب سارتر الوجودي والإنسانية) ١٩٧٠.

J.P.SHATRE. L'EXISTENSIALISME EST HUMANISME NEGEL.

(5) GILLES LIPOVETSKY ،L'ERE DU VIDE ، ESSAI SUR L'INDIVIDUALISME CONTEMPORAIN،1983،GALLIMARD

(جيل ليبو فتسكي، عصر الفراغ، مقالة حول الفردية المعاصرة).

(٦) المرجع نفسه.

(٧) كما ورد في حملة إعلانات لوكالة سياحية..

(٨) المصدر نفسه.

(٩) نسبة إلى الفيلسوف الفرنسي المعاصر: لاكان Lacan.

10) 1988 ALAIN EHRENBERG: LA FATI QUE D'ETER SOI DEPPERSSION ET SOCIETE.O.J ACOBE.

(آلان ايزنبيرغ، التعب من الذات، الانهيار العصبي والمجتمع)

(11) J.P SARTRE. L ETRE ET LE NEANT، GALLIMARD (1991)

❖ ❖ ❖



المعاناة والألم في شعر نديم محمد ١٩٠٨-١٩٩٤

عبد اللطيف أرناؤوط (*)

ما من شك في أن الشاعر نديم محمد من أكبر شعراء الألم في الوطن العربي، لا يجاريه في التعبير عن ألمه إلا نفر قليل من الشعراء قد يكون من بينهم الشاعر بدر شاكر السياب، مع فارق بين الشاعرين في طبيعة الشعر، فقد كان نديم محمد أشد تركيزاً على الذات في شعره من السياب فبدا شعره غنائياً شخصياً، يسيطر عليه ضمير المتكلم، وتطغى فيه الذات، والإغراق في المباشرة، والهرب من المجتمع، والعزلة القاتلة.

(*) أديب وباحث سوري.
- العمل الفني: الفنان علي الكفري.

إن تمجيد الألم في شعر نديم محمد لم يكن تقليداً رومانسياً يعكس إحساس الشاعر بالغربة والثورة على الواقع فحسب، بل كان ثمرة ظروف حياتية، وتكوين نفسي منحاه الصدق والصراحة، فبدا تعبيره عن آلامه بسيطاً صافياً فهو في شعره يفلسف الألم.. ويشعرنا بجوهر الألم المسيطر على كيانه:

هدرة من جراح نفسي.. وجوعٌ
ينهش الحسّ بالنيوب الدوامي
وتفحّ الأوضاع ملء ضلوعي
كالثعابين في الرمال الظوامي
اتركوني أطعم شعوري من الحز
ن وحسبي من الحزن كلُّ طعامي

إن معاناته قد دفعته إلى الإدمان على تصوير الحزن والألم في كل ماكتبت لكن لم يكن عميقاً هادئاً فحسب، بل كان يتفجر على صورة ثورات ونوبات غضب عارمة، يفقد فيها توازنه، ويفكر بما تواضع عليه الناس من قيم إنسانية، فهو لا يستكين لآلامه، بل يثور عليها ويتحدّاها:

أنا سيف محطم.. في قراب
وضمير في ذمة اللـؤمـاء
ذبح الفقر أحرفي وجلا
غيمي وشبّ الحريق في أندائي
وذراعي يشلّها الداء والضعـ
ـف وكفي تغلّها كبريائـي
يا جراحي تألقي في جناحَيْ
مصابيحَ في دروب السـماء
اشعلي ثورة الحياة على المو
ت لهيبهـا بالدماء

كانت أمراضه المتواصلة وفقره وإخفاقه في الحب المصادر التي تتغذى منها ثورته وهيجانه، على أن هذه المصادر الخارجية ما كانت لتحطم أعصابه لولا حساسيته المرهفة إلى أبعد الحدود، وطبعه العصبي الحاد، فقد كان سريع الهيجان، ذا ترجيع بعيد للحوادث في نفسه، نافذ الصبر، يعسر عليه التكيف مع المجتمع، لأنه يتمسك بعناد بقيم ومبادئ ثابتة في الحياة لا يحيد عنها، فهو أقرب إلى أصحاب الطبع العاطفي الذين يحتفظون بذكرياتهم، وتحفر الإساءات في قلوبهم جراحاً يصعب تضميدها.

وفعالية الشاعر فوق ذلك كله ضعيفة، لا تظهر إلا في إنتاج الشعر الذي جعله معادلاً للعالم الواقعي، فلم يمارس عملاً إلا في صدر حياته. أما ساحة الشعور لديه فعميقة.. هي أشبه ببحيرة بعيدة الغور، لكن أمواجها الراكدة تضطرب لأدنى مؤثر نفسي في ردّة فعل عنيفة، غير أن مياهها لا تستجيب إلا لنمط معين من المؤثرات، ولذلك نراه يجترّ آلامه، ويكرر ذاته، ويتحدث عن منغصاته المتماثلة، من إخفاق في الحب والحياة وفقر وسوء انسجام من حوله في مختلف الأناشيد والقصائد التي جمعها في ديوانه (آلام) وهو ديوان يمثل قمة المدّ

الرومانسي في الأدب العربي، في فترة ازدهار الرومانسية في الخمسينات.

أما عن حبه، فالشاعر نديم محمد شأنه شأن شعراء الرومانسية يرفع المرأة إلى مستوى الملاك، لكنها في نظره سقطت وأسقطته معها، فتخلى عن تقديسه الحب العفيف الطاهر، ولم يصفح عن تصرف الحبيبة الوحيدة التي خلّدها في أشعاره بعدما خانته، ورغبت عنه، فمالت إلى من وفرّ لها المال. لم يصفح «نديم محمد» عن زلتها، فكفر بالمرأة وتحوّل من إنسان يمجّد العفة والحب إلى رجل تستعبده شهوة الجنس. والسقوط في دنس الإثم، حيث يجد في الخمرة، وفي علاقاته الغرامية بعد سقوط حبيبته انتقاماً من جنس حواء، ونزوعاً إلى سادية عنيفة تبدو فيها المرأة مصدر متعة حسية وجسدية، وهدفاً لسخطه واحتقاره:

كنت قبل الهوى.. سماء من الأفكا
ر تندي بالوحي والإلهام
فإذا بي أكاد لا أعرف النط
ـق ولا كيف مسرحي ومقامي
ربّ طهر سقيت من دمه
الليل وعهد خفرته وذمام
الضحيات في الخيام وفي
القصر ورائي لمن يرى وأمامي
كم شفاه أخذت منها
وأعطيت ففي ذمة الصبا آثامي

هكذا أصبح «نديم محمد» آدم الجديد الآثم بعد سقوطه من جنة الحب، وحواءه الطاهرة أصبحت حواء الجديدة التي أخرجته من الجنة بخيانتها، فعسر عليه أن يظلّ طائر الحب السامي المفرد في الآفاق الفسيحة:

كيف يرقى إلى النجوم جناح
مزّقته مخالب الأنواء
ما لقلبي الجريح يصرخ منهوشاً
بأنياب حية رقطاء
ما لصدري كخربة الموت أشلا
ء توسّدته على أشلاء
فاملأ الكأس يا غلام
وإن أشربْ فزدني من خمرة عذراء
أهرمتني الهموم، أهرمني البوء
س وشيء من غيرتي الرعناء

وشتان بين مخاطبته حواء النقية بخشوع وذلّ قائلاً:

خنتُ من أجلك المودّة والقربى
وعفّرت عزّتي في الرغام
لم يدع لي هواك فضلة رشد
لضلال أو بارقــــاً لقتــام

وقوله بعد ان كفر بالحب وتحوّل إلى بودلير جديد أو أبي نواس رجيم، ينشد المتعة واللذة:

أنا صاح إليّ بالخمر ياسا
قي فعمري وهبته للخمور

أسقني أو ترى سحائب نفسي

من السكر مثل لفح الهجير

وادع لي قينة وفتية لهو

ليردّوا إليّ عهد فجوري

فيثور الخنى ويجرف آلامي

ويطغى كالعاصفات هديري

ويك أبطات فاركب الريح والبرق

والرعد قبل يقظة التفكير

لكنه يدرك أن كأسه لا تداوي جراح حبه فيقول أخيراً:

حطّم الكأس يا غلام فلن

تغني من الحب سكرة السكير

لقد كان حب نديم محمد لمحبوبته أقوى من تمرّده، إذ رأى فيه لوناً من القدر المحتوم، أو أمراً منزلاً، فهي شطر نفسه الذي يبحث عنه حسب نظرية أفلاطون، ولن يهنأ إلا باتحاده بها:

قسمة الحظ بيننا أن أغني

بهواك الدنيا وأن تنكريني

أنت مني من قبل آدم والناس

وقبل الإنشاء والتكوين

نحن شطرا نفس تقاذفنا

البعد بين ماء وطين

اسأليني إحراق نفسي

امزّقها بظفري وألقها في أتون

لقدجعل «نديم محمد» من واقعه مأساة، يتتبع خيوطها بألم، لكنه يسردها بصيغ متكررة متماثلة، تبرز ضغطها المؤلم على روحه في ألفاظ وصور موجزة قوية، مؤطرة بفضاء شعري حزين فيه الضياع والتمرد والثورة والتغرب، لكنه ضياع ينكر العالم ليقيم مكانه عالماً من المثل، وتصطرع في معركته مع الشر والخبث مبادئه الصارمة التي أسسها على العفة والنقاء.

على أن الشاعر نديم محمد لم يكفر بالمرأة كفراً تاماً، فقد ظلت أمه ملجأه يناديها في فورة آلامه، ويبكي بين يديها كطفل معذّب على الرغم من كبريائه:

نجمة من حرائر الأفق مغنا

ج لعوب كحيلة الطرف ريّا

انظريها يا أم تحنو على صد

ري وتلقي عليه ظلاً نديا

ما رأينا من قبلها أو سمعنا

بنت نجم تبكي فتى أنسيا

إيه يا أم.. وسّديها ذراعي

واتركيها تغفو عليه مليا

أما زوجته فكانت له بمثابة الأم عطفاً وحناناً لكنها قروية جاهلة لا تستطيع أن تفهمه أو ترقى إلى آفاق روحه الشعرية:

أنا روحُ شعر وزوجي طعامٌ

وفراش ولذة باغتصاب

عشّشت في لسانها أحرف الغا

ب فألفاظها بناب الغاب

لزمتني دهراً كما يلزم
اللحم إهابي كأنها في إهابي
هي أمي في عطف أمي وأهلي
في رضاهم وعزوتي وصحابي
أنا في نار جهلها أحرق العمر
ومنها في راحـــة وأمـــان
ألبستني من حبها طُرَفَ
العيش وداست بجهلها إنساني

كان حبه لأمه الصورة النقية للحب الطاهر الذي لا يرقى إليه أيّ حب، فكان الشاعر في أعماقه يعاني من عقدة التعلّق بالأم والارتداد إلى مرحلة الطفولة، يبحث عن اللواتي عرفهن، لكنه في الوقت ذاته كان يشتهي المرأة جسداً فهو حائر بين صورتيها فتردد بين طهرها وغوايتها، ولذلك كان شعره تسويغاً لرغباته الخفية، وتبريراً لسقوطه باتهامها بالسقوط والخيانة:

طهّريني بالرجس من حمق
العفة وامحي بالإثم حتى الضميرا
كيف يشوى في النار ثغر شهي
من لظاه أسقى فراتاً نميرا

ويتردد ضمير الأنا في مواقفه الثائرة، فيذكرنا بصوت مرشد جحده الناس، فإذا أناه تتسع الكون وتتجاوزه، وإذا هو فوق العالم الذي سقط أيضاً وشهد بعينيه محنة سقوطه:

مَنْ أنا في الحياة؟سخر العشيات
السكارى على دروب الضباب
حلمي طائر وراء السماوا
ت وحبي طويته في متابي

***

أنا ظمآن فاسقني اللهب الرطب
واحكم قيدي وحرّم سراحي
أنا للحسن للخطيئة والخمر
وللشـــعر والمراض الصحـــاح
أنا قلب يدوسه الناس بالحقد
وعَرفٌ يضيـــع في صحـــراء
أنا سيف محطّم في قراب
وضميرٌ في ذمـــة الفقـــراء
أنا عطر فوق الوصول ونور
في غيابات وحشة وجفاء
صنت روحي وصنت نفسي عن
الرّجس فكان العذاب حسن جزائي

وهكذا بعد أن رفض الحبّ والناس والقيم الزائفة، نجد الشاعر نديم محمد يلزم بيته ويستسلم لعزلة قاتلة لا يسامره فيها إلا المرض والفقر:

ذبح الفقر أحري، وجلا
غيمي وشبّ الحريق في أندائي
صورة البؤس جمرة بين جفنيّ..
ونصـــل يعـــضّ في أحشـــائي
وذراعي يشلّها الداء
والضعف وكفّى تغلّها كبريائي

وظل الشاعر محتفظاً بكبريائه، فأبى أن

يمدّ يده أو يقبل عون من أحزنه وضعه، مثلما ترفع عن المالأة أو التقرب للسلطة أو المديح، وقد غيّبته هذه العزلة القاتلة سنين عن مسرح الحياة، حيث كان الداء ينهك جسده، ووجد في الريف وأهله جنته الموعودة، فلم يغادر قريته أو سريره في العقود الأخيرة من عمره، أحب الريف إذ وجد فيه رمز البراءة والنقاء شأن الرومانسيين، ونظم فيه قصائد رائعة.. يقول:

ضيعتي أمنُ غربتي وضياعي
وفراري من الهوى مرغوما
صدرها مُحتمى جفوني من الدمع
مجيراً من البلاء رحيمـــا
هي في ريفها منابت أفراح
.. وحسن جوانياً وتخوماً
ماؤها الشهدُ ليلها النغم الخمر
لتحيي مُنىً وتجلو غموما
لست كبرياءها زهوة الغيم
فشالت رأساً وأنفاً عروما
***
وصبايا ريفي أغاني سماء
يتفارطن في الدروب نجوما
***
زينة الريف هذه البسمة الخجلى
..فياطيب طيبها تسليما
أدب معرقٌ تساوى به الريف
صغيراً في أهله وعظيما
***

غير أن الريف لم يسلم من التطور والتحوّل، فشوهّت الحضارة صورة نقائه، مما آلم الشاعر ونفّره منه:

كان ريفي قلباً طهوراً
من الرجس وحباً يسمو به معصوما
مسخوه تحلّلاً وشيوعاً
وأحالوه لقمة وشتيما
نكّروا دربه، أزاغو خطاه
عذّبوه وجرّعوه سموما
أنبتوه قطيعة وخصاماً
وجَنوه تزلّفا ونميما
ألبسوه عار الخيانة واللؤم
وما كان خائناً أو لئيما
أين أمضي وأنف ريفي على
الوحل أراه مجرراً مخزوما؟

ولم يبق لدى نديم محمد بعد أن سقط الريف أيضاً إلا شعره يبنى به عالمه المثالي أو يعيش به على ذكرى الأيام الخوالي يوم كان الناس يشرق بهم ماضي الأمة، ويزدهي بهم جيد الزمن:

كان آباؤنا ملوكاً على
الدهر قصرنا معزّة للدهور
طال بياننا إلى الشمس
فانكبّ غباراً على سلاح المغير
يا دمائي تضّرمي في جراحي
وأنيري درب النضال أنيري

داس مهر الغريب وجه بلادي
وارتعى جلد خدّه المعفور
فقعدنا واذلّة السيف مغموداً
فثوري يا نخوة السيف ثوري
نحن ألعوبة الرجاء فمن
خشية نيرإلى إطاعة نير

كان نديم محمد كبيراً في إبائه، شامخاً في إخلاصه لمبادئه وقيمه، وقد عانى بسبب صلابته الفكرية والروحية، ودفع الثمن غالياً من أعصابه وجسده وروحه، ولا يقل وفاؤه لمذهبه الأدبي صلابة من وفائه الإنساني، فقد أخلص لاتجاهه الأدبي الشعري وهو اتجاه فرضته ثقافته ومنازع طبعه، فقد التزم في شعره اللغة العربية مستصفياً كنوزها من معين الأجداد، فجاء شعره صافياً من الشوائب، ونسجه متيناً فيه صفوة أساليب الشعر العربي القديم، دون أن يعتمد على الموروث في تعابيره إلا في القليل النادر، فديباجته ندر أن نجد فيها تركيباً منقولاً، وصورة حسية قوية الإيحاء والتأثير، تأتي ملونة بثورة روحه وعنف نفسه، ويُحي فيها موات المفردات:

كان لي مربع يصوصيء فيه الحب في بيدر من الزهرات
وصبايا ريف لواء يدردرن المواويل في مدى الأمسيات

ونلاحظ في البيتين السابقين كلمات نادرة الاستخدام مثل: يصوصئ ولواء ويدردرن.. وهي كلمات معجمية لكنها موحية تفصح حروفها عن معانيها، فقد فتح له تمكنه اللغوي مغاليق اللغة وكشف أسرارها ، وإذا كانت لغة الشاعر مقبوسة من التراث، فإن مذهبه الشعري الإبداعي يكاد يكون مثلاً كاملاً لخصائص الرومانسية من حيث الاعتماد على الخيال والهرب إلى الطبيعة، ورفض الواقع، وتمجيد الألم إلا أن رومانسيته مشوبة ببعض اتجاهات الشعر الرمزي، وتأثيرات أعلام الأدب الفرنسي ففي سعيه وراء الملذات ما يذكرنا بشعراء الرمزية مثل بودلير وفرلين.. وليس غريباً فالشاعر قد درس بعض آثارهم كأزهار الشر لبودلير يوم كان يدرس الحقوق في فرنسا.

إن الشاعر نديم محمد ظلّ وفياً لنزعته الإبداعية الغنائية، وتمجيد الذات ولا شك في أن شعره يظل بعيداً عن اتجاهات الشعر الحديث بمأساويته وفرديته، وتعبيره عن الداخل، لكنه يحتفظ بعظمة الشعر الواقعي بما فيه من صدق وقوة وصلابة مواقف تثير الاعجاب.

وإن ضياع الشاعر لا يمكن إدانته على الصعيد الخلقي، فإن المحن التي ألمّت بالشاعر كفيلة أن تزحزح الجبال عن مواضعها، فقد كان أيوب عصره، وإن لم يكن يملك صبر أيوب، لكنه

مع ذلك كان يفيء إلى ربه يستغفره ويتوب إليه.. كما تاب أبو العتاهية وأبو نواس من قبله:

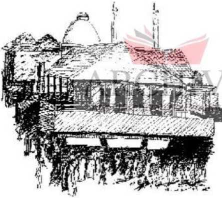
أنا أمضي كالتيه في قلب صحرا
ء وأجواء غربة حالكات

يا جراحي تألقي في جناحي
نجوماً تضيء لي خطواتي
هي كانت أرواح شعري خيالا
ت شعوري قصائدي ملهماتي
عاد حبّي.. واستغفر القلب مولا
ه ونامت في حضنه زفراتي

نديم محمد: شاعر سوري.. ولد في عين شقاق بمنطقة (جبلة) عام ١٩٠٨م وتوفي يوم ١٩٩٤/١/١٨.. له مجموعات شعرية.. هي: ١- آلام ج١ ١٩٥٣، ٢- فراشات وعناكب ١٩٥٥، ٣- آفاق ١٩٥٨، ٤- ألوان ١٩٦٦، ٥- رفاق مضوا ١٩٧٨، ٦- صراخ الثأر ١٩٧٩.

التنـــاص والرؤية الأيديولوجية النصية

محمد أسامة العبد(*)



يتسم النقد الأدبي اليوم بتشعب مناهجه وبوفرة نظرياته ومصطلحاته مصاحباً جهوداً عملية عل مستوى النقد التطبيقي والتحليلي.. الخ.

(*) باحث من سورية

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

فهذا إذا دل على شيء فإنما يدل على اتساع ووفرة النصوص الإبداعية.. لا سيما بجهود مشتركة من النقاد الجادين للتوصل إلى تفسير علمي لتلك النصوص الإبداعية، والنقد يسعى بشكل دؤوب إلى تقديم التفسيرات المنطقية لمنطق النص مما يجعله يدخل أغواره مستعيناً بوعي الناقد ورؤيته وثقافته بملاحظة بعض الجوانب وحسب وجهة النظر يعطي دلالة معينة محاولاً بعدها إعطاء تفسير الجوانب الدالة للنص.

إذن فإن تفسير الأعمال يقوم على الكشف عن عناصر النص الذي يضع اتساقه بعين الاعتبار داخل(١) النص نفسه، ويمكن لذلك الاتساق أيضاً ان يتكون بإنشاء نوع من العلاقات بين العناصر النصية وبين ظواهر خارجية عن العمل مهما كانت ضرورة تلك الظواهر ضعيفة في تحديد وجود العناصر النصية داخل العمل.

ومن الملاحظ ان الأدب منذ نشأته اتخذ اتجاهين مختلفين التفسير والنظرية، فالهدف الأول هو الإيضاح أو شرح لعمل أدبي مميز، أما الاتجاه الثاني فهو أكثر تعقيداً، ففي الاتجاه الأول التفسيري يتم التعامل مع نصوص محدودة يفرزها التاريخ، أما الجانب النظري فيتم التعامل مع مفاهيم أدبية ويقوم الاتجاه نفسه بتشكيلها وتكوينها من النص الأدبي ذاته، ولكي نكون أكثر جدية نقف عند مفهوم النص.

هناك تعريفات ونظريات متعددة حول مفهوم النص وبعده الدلالي، لكن لضيق المجال نكتفي برؤية عامة بما جاءت به الدراسات الفكرية النقدية بقراءة النص عامة: «النص يحدد بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة الحديث التواصلية ونقصد بذلك المعلومات المباشرة في علاقته مع ملفوظات مختلفة سابقة ومتزامنة وتكون مدلولاتها سيولوجية تناصية».

والنص حسب مفهوم رولان بارت مجاله منهجي، والعمل الأدبي فإنه جسم مادي محسوس والفرق بين العمل والنص كالفرق بين الواقع والواقعي أولها معروض مبذول للعيان أما الأخير فيحتاج البرهنة عليه، فالعمل يمكن رؤيته وعرضه في المكتبات أما النص فإنه يبلور نفسه وفقاً لمجموعة معينة من القواعد إنه لا يوجد إلا في اللغة عبر اللسان فهو كتابة، نشاط، إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل بأن يمتد عبر عدة أجزاء وأن يشتغل في صور وأشكال مختلفة، فإذا انتقلنا إلى النص من الناحية السيموطيقية فنلاحظ أن النص إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المثيرات والمضامين، وبينما نجد أن العمل الأدبي إشارة مغلقة لعدد من التفسيرات المحدودة التي

تتسم بالثبات كل مرة بالانغلاق إنها لا نهائية مقابل المحدودية، فالنص فضاء واسع ومجاله الإشاري بسعة الإشارة ذاتها والتي يجب ألا نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى إن المنطق الذي يحكم النص ليس منطقاً شاملاً يستهدف معناه الدلالي منطق مجازي يحيا بوفرة الكتابات، وأيضاً إن إنشاء التداعيات والإشارات الداخلية في النص تقوم على نسقيته مع تحرير طاقته الرمزية، قد يكون العمل الأدبي رمزياً، رمزيته دائماً ما تكون متواضعة بالقياس إلى طاقة النص الرمزية، ذات الطبيعة الجذرية.

فالنص إذاً هو منهجي لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات وهو مركز يتسم بالحركية والفاعلية المستمرة لأن له طبيعة تناسلية متوالدة، لأنه مع غيره من النصوص وينتمي إلى نسبة التناص، والتناص هو جملة من المعارف التي تجعل من الممكن ان تكون ذات معنى «وما أن نفكر في معنى النص اعتباره معتمداً على النصوص التي يستدعيها ويتمثلها ونحن نستبدل بمفهوم تفاعل (الذوات) بمفهوم التناص».

جدلية المصطلح التناصي:

من البداية لا بد أن يكون في هذا السياق حواراً ينهض على إقامة أرضية نقدية صالحة ليمكننا الإسهام الفعال من إعطاء إضاءة خصوصية متميزة تمكنها من إثراء ممارسات نقدية تطبيقية وتعميقها لمثل هذا الحوار بالنسبة لموضوع التناص فلا بد أن نعي جيداً الجدلية الفاعلة بين العقل الشفهي والعقل الكتابي والتي تتحكم في رؤية العقل الإنساني من قضاياه الهامة ليس فقط لأن الحوارية أو الجدلية ذات طبيعة تناصية بالدرجة الأولى لكنها أيضاً ستكون أكثر الجدليات الفاعلة وخاصة على الفكر العربي استفادة من مفهوم التناص في كلا المجالين النظري والتطبيقي ويمكننا أن نستشهد ببعض النماذج من النصوص المنتقاة خصيصاً لتخدم مفهوم التناص من التداخل والتحالف والتآلف النصي من المقولات إلى الأسطورة على اعتبار التناص وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد مع أي خطاب لغوي بدونه إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسطاً مشتركاً ينهي من التقاليد الأدبية ومن معاني ضرورية لنجاح العملية التواصلية على رغم جوهريتها تبقى هناك وظيفة أخرى متضمنة ومضمرة تسعى إلى الكشف عن هذا الميثاق الإشاري المضمر والمعلن:

فالتوالد والتناسل أثراً ومؤثراً في النصوص الأدبية، ويتوالد من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صوت مختلف أما من حيث التواتر هي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسلف ولقوتها الإيحائية وهذا مما يزيدنا إصراراً لاستكشاف التناص من نصوص شعرية لتكون مقاربة ومقارنة ضمن سمات هذا المفهوم الذي عرضنا عنه، ونتخذ من الشاعر سمات هذا المفهوم لأن الشاعر يتجلى استخدامه لعناصر تراثية في نصه الشعري إلا أنه يبدو جديداً كل الجدة تلوح عليه مظاهر الابتكار الخالص والتخلق المحض ومع أن هذه العناصر الذي يقتبسها الشاعر من الإرث الأدبي عناصر شكلية إلا أنها تقوم بدور كبير في صياغة المحتوى وهو غير شكلي وبناء على ذلك فإن التأمل في عناصر البيئة وتحليلها والكشف عما يبين عناصرها من علاقات كامنة يجيب عن الأسئلة المتصلة بموضوع توظيف النص التناصي والذي يكون بمثابة قناع أو حجاب يستخدمه لمعنى مقصود، فالشاعر أمل دنقل الذي جعل من النص القرآني مرجعاً أساسياً لنصوص مؤكداً خلود الفن وسموه وغزارة العقل المبدع بهذا المعين الروحي الذي هو موروثه وجذوره فهو يعود إلى جذور أخرى تستشرف مضامين الكتاب المقدس وتستمد من قيمه وروحانيته، ففي قصيدته (موت أغنية مغمورة)، في هذه القصيدة نجد بين صراع الفنان بالطبيعة فإذا هي جدلية صاخبة الأبعاد تدور رحاها في المطلق من الزمن وإن تبدت لنا رموزها وشخصياتها وأحداثها.. يقول أمل دنقل:

من يفترس الحمل الجائع
غير الذئب الشبعان؟
ارتاب الرب الخالق في اليوم السابع
لكن لم يسترح الإنسان
وحدها تساقط الدمعة من عين الليالي
بعد أن علقها الوهم طويلاً
وحدها سرعان ما ترشفها الأرض
وينساها الرجال
شربوا قهوتها المرة والمذياع ومازال يغني
والمصابيح تضاء..

هنا نجد الاستعارة التناصية من قوله تعالى: «وهو الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام» في اليوم السابع استوى على العرش، وإحالة أخرى «ولقد خلقنا السماوات والأرض وما بينهما في ستة أيام وما مسّنا من لغوب).

وأيضاً يطالعنا أمل دنقل في قصيدته (الآخرون) دائماً في نفس السياق الذي يعتريه التداخل والتقابل.. يقول:

بلقيس ألهبت سليمان الحكيم

أنثى رمت بساطها المضياف للنجوم
لكن سليمان الحكيم يقتل غيلة أمير الجند
لأنه يريد أن يبني بزوجة الأمير
وزوجة الأمير تغتال ابن بلقيس الصغير
لأنها تريد أن يكون طفلها ولي العهد

فالشاعر هنا نجده يتحاور عبر هذه التداخلات بين الديني والتاريخي الخرافي فيما ورد عن سليمان وبلقيس حيث يستدعي الخطاب الشعري (الحاضر) الخطاب القرآني الغائب في قوله تعالى (إني وجدت امرأة تملكهم) إلى قوله تعالى(قالت رب إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين).

هنا نجد الفنان يبدل الطبيعة من أجل أن يزيح الستار عن حالة نفسية انه يصور واقع غير مرئي رمزاً يوصي به وينم عنه، يميل إليه، وأيضاً نجد توازياً بين الألوان والأشكال من جهة وبين الحالات النفسية من جهة أخرى. وأيضاً هناك آلية الاستدعاء في النص الشعري، وهذا الاستدعاء يكون لإحدى الشخصيات التراثية في توظيف الشاعر لقول يتصل بالشخصية سواء كان صادراً عنها أو موجهاً إليها ويصلح للدلالة عليها في آن بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة التفاعل الحر في شفرات النص واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي وكما قال ميشيل فوكو «إن كل الخطابات لا تصلح للقيام بهذه المهمة الصعبة على حد سواء فكل المجتمعات، وطبقاً لاطراد محكم لا تسوي بين الخطابات، هناك الخطابات التي تقال يومياً وتتداول وينتهي أمرها بانتهاء الفعل الجديد للكلام حيث يعيد تناولها وتحويلها أو الحديث عنها»، فالشاعر يقوم على اختيار العبارات التي تصلح لأداء مهمة ثنائية ما بين التفاعل الحر مع عناصر التشكيل اللغوي وبين استدعاء تلك الشخصية لتعطي بعداً دلالياً بشكل جديد في القصيدة.

إذن ليس كل تناص أو كل تقاطع داخل نص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى يعيد آلية لاستدعاء شخصية قائل هذا القول ويفسح له دوراً في البنية الدلالية للنص، ففي قصيدة (تنويعات) لصلاح عبد الصبور خير دليل على ذلك:

كان مغنينا الأعمى لا يدري
أن الإنسان هو الموت
لم يكن ساقينا المصبوغ الفودين
والعاهرة اللامعة الفكين الذهبيين
لم تكن تدري أن الإنسان هو الموت
لكني كنت بسالف أيامي
قد صادفني هذا البيت
الإنسان هو الموت.

في هذه القصيدة يستل خيوط الموت من

المشهد المسائي لحانة تعج بمباهج الحياة وذلك من خلال اختياره الفائق العناية لأبطال تقرب القارئ بصدق المقولة، فالمغني أعمى والساقي مصبوغ الفودين والعاهرة ذات فكين ذهبيين فكيف لا يرون الموت الماثل فيهم المطل من نواقصهم، والشاعر في ختام القصيدة يقول ملمحاً: «يا وليم بيتر بيش(٢) كم أضنيت يقيني بفكاهتك الأسيانة وذكاء القلب المتألم) مما يلاحظ أن الإطار المرجعي للعبارة قد انعكس على تشكيل بنية القصيدة.

لكن السؤال الذي يجب أن يطرح ما هي تداعيات الكاتب بتلك التدخلات النصية مع نص آخر بشكل معين؟

يمكننا القول حينما يسعى الكاتب أن يستخدم التداخل النصي (التناص) فهو يسعى إلى فعل مزدوج ما بين التأصيل والمرجعيات الثقافية، ويمكننا الاستناد إلى حوارية باختين بالنظر إلى موقف النص الحاضر من النص الغائب بوصفه (مقاومة، أو مساندة أو إغناء)، فالعلاقات النصية تقيم تنوعاً فكل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتداد وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً فالثقافة العربيةشقت لنفسها طريقاً في لغة التناص، على أن النص (ينتج ضمن بنية نصية صادقة، فهو يتعالق بها ويتشاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً بمختلف الأشياء التي تتم بها هذه التفاعلات مما يحيلنا إلى استنتاج في العلاقات النصية المتداخلة التي تؤدي إلى تشكيلات بنائية تداخلية قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التحالف وقد تنصرف إلى التناقض وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد امام هذا التماثل ومن ثم تتجلى فيه افرازات مميزة بدرجات متفاوتة ما بين الإعجاب والرفض وإلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) فهذه الثنائية نجد قوامهاحوارية باختين حيث يقول لكي يشق الخطاب طريقه حول معناه وتعبيره فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية ويكون على وئام من بعض عناصرها وعلى اختلاف مع البعض وداخل صيرورة للصوغ الحواري يستطيع أن يعطي شكلاً لصورته ولنبرته الأسلوبيتين.

إن التداخل النصي قد يكونأحياناً أمراً عابراً وقد يكون أمراً مقصوداً قاصداً بعينه يتداخل معه كما حددت في شواهد من قصيدة أمل دنقل وصلاح عبد الصبور ولكن هل يمكن أن يكون التناص فعلاً أيديولوجياً تقنياً يطرح رؤية الموقف يتخذه النص الثاني من الأول؟

يمكن النظر إلى التناص بوصفه فعلاً أيديولوجياً وهذا يتعلق بالفرضية التي

تطرحها القصيدة أو البحث أو الرواية حسب فضائها التناصي! فإذا ذهبنا في القول أن هذه الأيديولوجيا تعتمد على الموقف التأويلي المتمثل في كلا الموقف الناتج عن الإدراك الذاتي للواقع من خلال إضاءات العمل الأدبي فبهذا يسعى القارئ لرصد رؤية النص للنص فالأيديولوجية تكون مقنعة في النص وهي تخفي حقيقتها على القارئ فالقارئ الحصيف هو الذي يكشف النص وعلاقاته بالعلم أثر سياقه الداخلي والخارجي عليه.

الهوامش

(١) جوليا كرستيفا- النص التناصي، المركز الثقافي العربي ص١٦.

(٢) وليم بيتر بيش هو من شعراء بريطانيا في القرن التاسع عشر وهو من أصل بولوني ويذكر الدكتور السعيد الورقي في لغة الشعر الحديث بأن عبد الصبور كان شديد التأثر بهذا الشاعر.

الجنسان وقضايا الأصالة والعدالة والنبالة



كمال راغب الجابي(*)

لعل من الأمور التي يلمسها البعض ويسلم بها البعض الآخر بأن الخالق العظيم عندما أقام هذا الكون الرائع ونفخ فيه من روحه جعل من الثنائية عنواناً له ودليلاً، ومن الغائية منهاجاً لمضمونه وسبيلاً. وأنه كرم جنسي النوع البشري الذي يكون الذكر أحد طرفيه والأنثى الطرف الآخر منه ووضعها على قمة الكائنات الحية فيه. وشكل منهما ركني ثنائية هذا الكون وقطبي الوجود المنبثق عنه وجعلهما أساس عماره أو دماره وعامل بقاءه أو فنائه.

(*) باحث من سورية.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

كما جعل من الشوق إلى تلاقيهما وتواصلهما وتبادل مشاعر الحب وأحاسيس الجنس بينهما تحت مظلة الزواج غاية وجودهما فيه وأرضية سلامتها عليه وأساس استمرارهما بين أرجائه. ومن التوق إلى التفاعل وحسن التعامل بين أفراد النوع الذي ينتمون إليه خارج هذه المظلة سبب بقائه ومصدر بهائه. مما يسمح بالاستنتاج بأن الحب حسب المنهج الإلهي السامي ليس هو السبيل لإرضاء الطرفين الذين ينعمان بمشاعره وأحاسيسه وإسعاد الأسرة التي تبنى على أساسه فحسب، وإنما هو في الوقت نفسه الوسيلة التي تقود إلى نماء مشاعر المحبة بين الأفراد المتحابين والآخرين لبناء المجتمعات السوية التي لا يمكن إقامتها إلا استناداً عليها وارتكازاً على مفرداتها. ومما يسمح بالتأكيد أيضاً بأن نيل المقصد في الحالتين هو الهدف الأساسي لتفعيل الوجود بمختلف تجلياته وتشكيلاته وتجميل الحياة الناجمة عنه بجميع صورها ومظاهرها. وليس لنا إلا أن نعترف للخالق الكريم بفضله ونشكره على جليل فعله لكونه المؤئل والمبتدى والمرتجى والمنتهى..

ولعل تتبع القضايا الخاصة بالجنسين والمسائل التي تدور حول بداياتها وتبدياتها، وسيرتها ومسيرتها، وبخاصة ما يتعلق منها بأصالتها وأسبقية أحدهما على الآخر وجوداً، أو باسبقيته له إثباتاً لهذا الوجود. أو ما يتعلق بعدالة تعاملهما مع بعضهما خلال مشوار حياتهما، وتباين استعدادهما أو تشابه، ونبل ممارساتهما أو نبوها، وسمو تصرفاتهما أو دنوها، ورقة عواطفهما أو صلابتها.. لعل هذا التتبع يقودنا إلى تلمس بعض النجاحات والإخفاقات التي رافقت مسيرة هذين الجنسين وتفحص أغوارها. مما يتطلب تسليط الأضواء الكاشفة للمنارات التي أقامها السابقون واللاحقون على مسالك هذا الموضوع المتشعبة ودروبه المتفرعة. كما يتطلب تكثيف الأفكار، وتركيز الرؤى، وتوجيه الحديث إلى التسلسل الذي تقتضيه مجرياته وتفرضه تدفقاته..

من هذا المنطلق، وإذا ما ابتدأنا بموضوع الأصالة، واستعرضنا بعض التصورات الأولى التي خطها الإنسان حول بداية خلق النوع الذي ينتمي إليه بجنسيه وأودعها رقماً وألواحاً ورسوماً ومنحوتات وصل إلينا بعض منها يعد من أقدمها تلك التصورات التي أنتجتها الحضارة السومرية في الألف الرابع قبل الميلاد. والتي تعتبر من أوائل الحضارات المقروءة التي قامت في منطقتنا، ولعلها من أوائل الحضارات التي تركت آثاراً مخطوطة في العالم، مما يسمح باعتبارها الأساس الذي قامت الحضارات الأخرى إنما بتبنيه وتنميقه أو تعديله وتزويقه..

ويأتي خلق الإنسان، حسب تصورات تلك الحضارة، في المرحلة الأخيرة من خلق العالم وبعد رفع السماء وبسط الأرض، وظهور الشمس والقمر، وتتابع الليل والنهار، وتتالي الفصول، وانبثاق المياه، ونمو النبات، وانتشار

الطيور والأسماك والحيوانات.. ويجيء من مادة الطين، وعلى صورة الآلهة، ويهدف خدمتها وإراحتها عن طريق القيام بالأعمال بدلاً عنها..

وتبدّت الملامح الرئيسة لهذه التصورات بشكل أوضح في اللقى العائدة للحضارة الأكادية البابلية، التي جاورت الحضارة السومرية ثم حلت محلها. وفي الحضارتين الكلدانية والآشورية اللتين جاءتا إثرهما. إذ لم تخرج مفردات هذه التصورات عن الهيكل العام الذي وضعت أسسه وأرست قواعده تلك الحضارة الأم. وتجلت هذه الملامح بأبهى صورها في الملحمة البابلية الشهيرة المسماة (الأنيوما ايليش) وترجمتها «عندما في الأعالي» ويعود تاريخ كتابتها إلى مطلع الألف الثاني ق.م أي قبل حوالي الف وخمسمئة عام من كتابة (الياذة هوميروس) و(أسفار التوراة) (١) والتي تم توزيع التصورات فيها على ألواح شعرية سبعة يبدو أن لها علاقة بأيام الخلق السبعة. احتوى اللوح السادس منها على مقاطع شعرية تبين طريقة خلق الإنسان وذلك عندما عزم «مردوخ» رئيس مجمع الآلهة البابلي على خلق «لالو» الذي سيكون اسمه الإنسان ليفرض عليه خدمة الآلهة لكي تخلد للراحة، وأنه قام من أجل ذلك بقطع شرايين أحد الآلهة المدعو «كينغو» الذي سبب نزاعاً في هذا المجمع وشكل من دمائه هذا الإنسان. وأن الآلهة قامت بشكر «مردوخ» لأنه خلصها بهذا الخلق من العمل الذي كان مفروضاً عليها..

ويتبين من نص آخر احدث من ملحمة «ايلونا ماليش» يدعى نص «سيبار» يعود تاريخه إلى الدولة البابلية الجديدة في القرن السادس قبل الميلاد بأن مجمع الآلهة بعد قيامه بخلق جميع الأشياء، وتكوين الشمس والأرض، وخلق الوحوش والقطعان وباقي المخلوقات، قام بخلق شابين وأعلا من شأنهما فوق جميع المخلوقات. ويشير النص في بعض أبياته إلى دور آلهة الأمومة «مامي» بهذا الخلق. وهي الأم الكبرى التي كانت تتمثل فيها أنوثة المرأة وخصوبة التربة معاً. واللذان كانا يشكلان بصورة تبادلية وتكاملية روح الخصوبة الكونية.. وأنهما، أي الزوجان، خلقا من مزج عجينة الطين بلحم ودماء أحد الآلهة لكي يتحد الإله والإنسان بالطين معاً. وأنه ستوكل لهذا الإنسان خدمة الآلهة، وبناء الهياكل، وحفر الخنادق، وسقاية الأرض، وإخراج خيراتها، واستخراج المياه العذبة وتربية الحيوان..

وتتردد هذه التصورات وتتوارد بشكل مقارب في التصورات الكنعانية والمصرية والآسيوية والإغريقية والإفريقية والهندوأميركية، وبخاصة ما يتعلق منها بخلق الإنسان من الطين.. فمن التصورات الآسيوية، على سبيل المثال، أسطورة من الفيليبين تقول بأن الإله بعد أن وضع التراب الذي جبله لخلق الإنسان في الفرن نسيه فنتج عنه الإنسان الأسود ثم جبل

كمية أخرى ولم يتركها مدة كافية في الفرن فنتج عنها الإنسان الأبيض، ثم جبل كمية ثالثة وتركها المدة الكافية في الفرن فنجم عنها الإنسان الفيليبيني ذو اللون البرونزي، ومن الأساطير الإغريقية قيام الإله «بروميثيوس» بمزج التراب بالماء وخلق الإنسان منه وقيام الآلهة «أثينا» بنفخ الروح فيه بعد ذلك.. ولا توجد تفصيلات إضافية عن اسبقية خلق أحد الجنسين في هذه التصورات لذلك لن نعمد إلى الاسترسال وسنكتفي بما ذكرناه في هذا المجال..

والإشارة ضرورية هنا بأنه لا يستبعد أن تكون التصورات المتعلقة بخلق الإنسان، والتي أوردنا أعلاه جزءاً يسيراً وأساسياً من ملامحها، مستمدة من نصوص رسالة أو رسالات سماوية غارقة في القدم جاء فيها واحد أو أكثر من الرسل السابقين، وأنها بمجملها منبثقة عنها تنهل من معينها وتعب من مضمونها..

وقد قامت اليهودية، باعتبارها أولى رسالات السماء ذات الكتاب المنزل والذي لا يزال أتباعها مستمرين في تداوله حتى الآن رغم التحريفات والتعديلات التي أجراها أسلافهم على مضمونه لكي يحققوا عن طريقها مصالحهم ويصلوا إلى غاياتهم، قامت بتبني هذه التصورات وإدخالها تحت مظلتها، وأوردت فيما يتعلق بخلق الإنسان روايتين متضاربتين اتفقتا مع ما ورد في ملحمة «أيلوناماليش» بعدد أيام أو مراحل الخلق وبترتيب المخلوقات خلالها

وفي أن خلق الإنسان تم في المرحلة السادسة أو اليوم السادس من الخلق، واختلفنا في أن الأولى منهما ذكرت بأنه تم خلق الذكور والإناث معاً ودفعة واحدة جنباً إلى جنب حسب النص الوارد في الإصحاح الأول من سفر التكوين والذي يقول: (الرب خلق الإنسان على صورته، على صورة الرب خلقه، ذكراً وأنثى خلقتهم، وباركهم الرب وقال بهم أثمروا وأكثروا واملأوا الأرض) ويطلق على هذه الرواية اسم «اليهوية» والتي أدرجت في التوراة من قبل الفئة التي كانت تؤمن بألوهية رب اسمه «يهوه» وهي تحاكي ما ورد في بعض النصوص السومرية والبابلية وبخاصة نص «سيبار» وأما الرواية الثانية فترد في الإصحاح الثاني من سفر التكوين وتذكر بأن خلق آدم تم من التراب وأن حواء خلقت من ضلعه وتنص (الرب جبل آدم تراباً من الأرض ونفخ في أنفه نسمة الحياة فصار آدم نفساً حية، وأوقع الرب الإله سباتاً على آدم فنام فأخذ واحداً من أضلاعه وملأ مكانه لحماً، وبنى الرب الإله الضلع التي أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم، فقال آدم هذه الآن عظم من عظامي ولحم من لحمي، وهذه تدعى امرأة لأنها من امرئ أخذت، لذلك يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بزوجته ويكونان جسداً واحداً).. ويطلق على هذه الرواية اسم «الأيلوهيمية» والتي تم إدراجها في التوراة من قبل الفئة التي تؤمن برب اسمه «أيلوهيم».

وأما القرآن الكريم فإنه ذكر في الآية الأولى

من سورة النساء (يا أيها الناس اتقوا الله الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالاً كثيراً ونساءً) حيث درج المفسرون على اعتبار المراد بنفس واحدة هي نفس آدم أول الخلق. واعتبار المراد بـ (خلق منها زوجها) اي خلق حواء منها أو من ضلع آدم وذلك تأثراً بالقصة التوراتية المشار إليها. مع أن عدم تحديد النفس الواحدة التي خلق منها الزوج قد يعني بأن هذه النفس قد تكون نفس آدم أو نفس حواء كما أن كلمة الزوج تستعمل للذكر والأنثى على حد سواء وسياق المعنى لا ينفي هذا الافتراض. ولعل ذكر الكثير من الآيات بأن البشر او الإنسان كان بداية الخلق وأن هاتين الكلمتين تطلقان على الذكر والأنثى أيضاً فإن هذا يعني احتمال كون البداية ذكراً أو أنثى ومن الآيات الكريمة التي تشير إلى ذلك (وإذا قال ربك للملائكة إني خالق بشراً من طين..» و»ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون» وغيرها كثير.. كما أن المواضيع التي جاء فيها ذكر اسم آدم في آيات الكتاب الكريم يمكن النظر إليها بأنها لا تعني شخصاً محدداً بذاته بقدر ما تعني نوعاً بيولوجياً هي النوع البشري..

ولعل من الأهداف التي يرمي إليها من يفسر ابتداء الخلق بآدم وخلق حواء من ضلعه وضع الأساس البيولوجي لتفوق جنس الذكور على جنس الإناث وتغليبه عليه. ويدعم هذا الاتجاه ما أورده النيسبوري المتوفى عام ٤٢٧هـ في كتاب قصص الأنبياء فقد ذكر بأن الحكمة في ان الرجال يزدادون حسناً على مر الأيام لأنهم خلقوا من الطين الذي يزداد كل يوم جمالاً. وأن النساء يزددن قبحاً لأنهن خلقن من اللحم الذي يزداد فساداً مع الأيام..

وفي كل الأحوال فإذا كانت المرأة قد خلقت من نفس الرجل أو من ضلعه وليس العكس فإنها قد خلقت بهذه الطريقة لمرة واحدة وفي بداية الخليقة. ولكن منذ هذه البداية وحتى الآن فإن الرجال والنساء يتخلقون من نفوس النساء أو من بطونهن كل يوم بل بكل لحظة. ولعل هذا تعويض للنساء بالتخليق الدائم مقابل الخلق الأول، أو لعله ما رمت إليه الآية الكريمة التي نصت (وليس الذكر كالأنثى) والتي جرى تفضيل الإناث فيه على الذكور وليس العكس خلافاً للتفضيل الصريح للذكور على الإناث في الإصحاح الثالث من سفر التكوين في التوراة والذي جرى فيه تحميل حواء التي ترمز «للإناث» وزر إغراء آدم الذي يرمز «للذكور» بسبب الأكل من الشجرتين المحرمتين «شجرة المعرفة» و»شجرة الحياة»ومعاقبتها على عملها، ومعاقبة جنسها بالتالي، بابتلائها وإياه بآلام الولادة وبالتبعية للذكور بالنص الذي يقول «بالوجع تلدين أولاداً وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك» وعاقب آدم وجنسه بالسعي والكد وبذل الجهد على الأرض بالنص الذي يقول «بعرق وجهك تأكل خبزاً حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها لأنك تراب وإلى

تراب تعود» والذي ينتهي على القول «ودعا آدم اسم امرأته حواء لأنها أم كل حي»..

وفي هذا السياق، وبغض النظر عن تحميل المرأة النصيب الأكبر من الخطيئة في هذه القصة لتسوغ تقدم الرجل عليها وإلحاقها به. فإن الدافع وراء القيام بالأكل من الشجرة المحرمة في إحدى روايات التوراة. أو من الشجرتين في رواية أخرى للقصة نفسها، على غرار تعدد الروايات فيها كما أسلفنا، هذا الدافع تجلى في رغبة الإنسان ذكراً وأنثى في تغيير الأسلوب المعتاد المكرور الذي كان آدم وحواء يمارسانه في الجنة، والذي يبعث على الملل حتى ولو كان في هذه الجنة. وتطلعهما إلى المعرفة عن طريق رغبتهما في تجربة الجديد. ولعل كلا هذين العاملين قادا إلى التعرف على العمل الجنسي الذي تعتبر الشجرة المحرمة رمزاً له والذي يظن أنه لم يكن معروفاً في الجنة بدلالة عدم وجود أولاد لهما فيها. إذ قاد هذا العمل إلى الحمل أولاً ثم إلى طرد ثمرته من الرحم المريح الذي يقيم به الجنين بجنسيه خارجه لتلمس معارف جديدة فيه، بالشكل نفسه الذي تم فيه طرد آدم وحواء أو جنسي «الذكور والإناث» من الجنة، أو الرحم المريح، التي كانا يعيشان فيها في بداية خلقهما قبل هبوطهما منها..

وتتجلى حكمة الخلق في تكرار ابنائهما باستمرار لعمل آبائهما منذ أن أمدتهم هذه المعارف الجديدة بمفهومي الخير والشر وبشكل يتهافتون معه على ممارسة العمل الجنسي بمجرد قدرتهم على القيام به مع تفاوتهم في ممارسة مفهومي الخير والشر الذين أفرزتهما هذه المعرفة. وبحيث يهفو من يقوم بممارسة الأعمال الخيرة التي ترضي الخالق إلى الدخول على جنة النعيم في المرحلة القادمة للتنعم بحياة الدعة والسكون والراحة المطلقة بالشكل نفسه الذي كان ينعم بها في رحم أمه في المرحلة السابقة. بينما يظل من يمارس العمال الشريرة التي تغضب الخالق وتؤذي خلقه يتقلب في جحيم رغباته ولهيب نزواته في المرحلة التي يعيشها خارج رحم أمه في وضع مشابه بل وأكثر إرهاقاً وإحراقاً من الناحية المعنوية من نار الجحيم؟..

***

وتنقلنا فكرة الرغبات وابعادها وطرائق تلبيتها إلى الفقرة التالية من هذا الحديث المتعلقة بموضوع العدالة وطرائق تطبيقها، والتي هي أوسط المواضيع الثلاثة المطروحة في عنوانه، بعد أن تعمدنا وضعها في هذا المكان لأن أوسط الشيء هو أفضله وأجوده، وأوسط العقد هو الدرة الثمينة والجوهرة الغالية فيه. ولاعتقادنا الجازم بأن العدالة وقضاياها هي الأصل والأساس والنبع والفرع. بل هي المفتاح السحري لجميع مسائل الحياة ومشاكلها. وارتكاز على ذلك فإننا نسمح لأنفسنا بأن نقول العدالة باعتبارها أرقى مناحي الحياة وأسمى ركائز الوجود لم يجر وضعها في المكان الذي تستحقه على مدار التاريخ. وأن الجنس

الأنثوي هو الأكثر تعرضاً لحجبها والأشد تأثراً بممارسات شدها وجذبها ومحاولات تعطيلها وعدم تفعيلها..

ويجرنا الحديث عن الجنس الأنثوي والذي يعتبر مجرد تركيز الحديث عليه عند التطرق للحديث عن الجنسين إلى وجود إشكاليةبالنسبة له. بالشكل نفسه الذي يعتبر فيه تركيز الحديث على العدالة عند التطرق إلى مجموعة القيم الإنسانية دليلاً على وجود إشكالية حولها أيضاً. يجرنا هذا الحديث وبعجالة تتناسب مع الوقت الذي يفترض أن لا يتعداه إلى تتبع منشا فكرة العدالة ومسارها ودور كل من الجنسين في إعمالها أو إهمالها..

وإذا اعتبرنا بداية أن القانون هو الرافد الرئيس للعدالة والمساعد الأساسي في مجال تطبيقها. وأنه الرديف والحليف لها. وتصورنا بأن المجتمعات البدائية قد توصلت وبالتدريج، ونتيجة للمعاناة التي قاسى منها أفردها، إلى تحديد أمور معينة عدتها بمنزلة محرمات لا يجوز الاعتداء عليها ووضعت لها عقوبات مناسبة في حالة حصول هذا الاعتداء وأن ذلك كله اتخذ منحى العرف والعادة أو منحى القانون البدئي فترة مديدة من الزمان إلى أن تلقت بعض المجتمعات المتجاورة أو المتناثرة عدداً من الرسالات والهدايات التي أوحي بها إلى أفراد مختارين منها، جرى بموجبها تنظيم الكثير من أمورها بشكل مساير أو مغاير لتلك الأعراف والعادات مع تأكيدها على مبدأ التكافل وحسن التعامل، ومبدأ صون الحرمات، والحفاظ على الممتلكات، وفرض المخالفات على من يخالفها ويعبث بها وحسب المفاهيم التي كانت سائدة زمن إقرارها..

إذ أخذنا بهذا الاعتبار والتصور الناجم عنه اتفقنا على أنه النواة التي حيكت حولها القوانين في قادم الأيام فإن الآراء قد تختلف حول الجهة التي كانت وراء فكرة إقرار هذه القوانين وفرض تنفيذها وفيما إذا كانت من بسطاء الناس عن طريق نضالهم المستمر للدفاع عن مصالحهم وإكسابهم التغطية اللازمة عند التعدي على مصالح البسطاء. ونحن لسنا بصدد تثقيل أحد الرايين وتغليبه على الآخر لأن ذلك يحتاج إلى بحث طويل وأدلة دامغة. ولكن ما يمكن أن يقال في هذا المجال نتيجة للملاحظة والتدقيق في مجريات الأمور بأن القوة التي مكنت بسطاء الناس من توحيد المواقف والاتجاهات في بعض الأحيان تمكنت من فرض بعض القوانين. بينما تتمكن القوة التي توحد مواقف واتجاهات خبثاء الناس في أغلب الأحيان من فرض أغلب القوانين..

ولم تبرز الحاجة إلى استخدام القوة بمصدريها خلال فترة مشاعية الرزق والجنس والتي استمرت فترة مديدة من الزمان. لأن العدالة كانت تفرض نفسها بنفسها بسبب عدم وجود محرمات خلالها. فالغذاء كان وافراً ومتاحاً وكذلك الجنس فكل فرد كان يمكنه الاتصال مع أفراد الجنس الآخر كما هي الحال

لدى المخلوقات الحية الأخرى دون رفض ظاهر وتمنع واضح.. ومتطلبات الحياة الأخرى كانت بسيطة ومحدة ومتوفرة بشكل لم يدفع أفراد تلك المجتمعات إلى النزاع بشأنها..

وقد أعلت تلك المجتمعات من قيمة النساء فيها ونظرت إليهن نظرة تقدير وإجلال بسبب إدراكها لقدراتهن الفائقة على البذل والعطاء وربطها لها بالأرض وقدراتها على الإنبات والإنماء.. بعد ملاحظتها بأنهن اللواتي يستقبلن المياه التي يضعها الرجال في أعماقهن بالشكل نفسه الذي تستقبل فيه الأرض المياه التي تصبها السماء عليها. وبأنهن اللواتي يحضن الحيوات الجديدة في هذه الأعماق ثم يمددن المجتمع بها بالشكل نفسه التي تحضن فيها الأرض النموات الجديدة في بطنها ثم تمد أفراد المجتمع بها. وبأنهن اللواتي يرعين هذه الحيوات الجديدة ويعتنين بها حتى تنمو وتشتد بالشكل نفسه التي ترعى فيه الأرض هذه النموات وتهيئ لها أسباب البقاء والنماء. ولقد بقيت آثار هذا التشبيه في المفردات اللغوية التي تعد سجلاً لأفكار من يتعامل معها.. فالمرأة الأريضة لغة هي المرأة الولود. والأرض المئنات هي الأرض الخصبة. وطلت الأرض نزل عليها الطل أو المطر الخفيف ومس الرجل طلته أي قارب زوجته..

ولما كان استخدام القوة يعني التحكم الأقوى بالأضعف وفرض إرادته عليه وإخضاع ممارساته لمشيئته مع الضرب بعرض الحائط بحقوقه ومتطلباته واحتياجاته وبمبدأ العدالة الذي هو ترجيح للحق وتسفيه للباطل وتحكيم للوجدان بشكل موضوعي وإجراء موازنة دقيقة بين المرتكزات والمنطلقات وبين التصرفات والممارسات. فإنه يقدر بأن الذكور ابتدأوا باستخدام قوتهم مع النساء أولاً ومع من هم أضعف منهم جسدياً من بني جنسهم أيضاً منذ ظهور الملامح الأولى لمفهوم الملكية في رؤوسهم وفي نفوسهم وأن هذا الاستخدام أخذ بالتنامي إلى أن أصبحت القوة هي الناظم والفصيل وصاحبة الكلمة الأخيرة في كل الأمور المتصلة بالعلاقة بين الجنسين بشكل خاص وبين أفراد المجتمعات بشكل عام وإلى يوم الناس هذا.. وتوارت العدالة وأخذت لا تظهر إلا على استحياء في بعض المناسبات وصارت تبدو كالمرأة التي تختبئ وراء حجاب تنوء بحمله وتتوق إلى طرحه ولكنها تخشى مغبة فعلها رغم لهفتها بإظهار ملامحها وقسماتها للناس وإمتاعهم بجمالها وبهائها وإقناعهم بقوة مراسها وشدة بأسها..

وأدى استخدام القوة إلى إنزال المرأة من المرتبة الرفيعة التي سبق لها أن تبوأتها خلال فترة المشاع. إذ بدأت الممارسات الخاصة بالملكية بالتركيز على تكريس الأسس الخاصة بها. وأسهمت قلة الموارد وعدم قدرتها على تلبية الاحتياجات الكمية والنوعية للأعداد المتزايدة من السكان. كما أسهمت الرغبة في الحصول على نصيب كبير من طيبات الحياة بالنسبة للبعض

منهم في فرض قيم خاصة بهذا النظام أصبحت بمنزلة شعار له ورمز لمفهومه تمثلت بالاحتكار والاستئثار بالقرار وتقديم المصالح على ما عداها، واللجوء إلى الحروب للدفاع عنها، وأخذت هذه القيم بالحلول محل القيم التي سادت خلال فترة المشاع والتي تمثلت بسيطرة مفاهيم الأمن والسلام والود والالتحام. كما حل الذكور محل الإناث ليصبحوا الأوصياء على المفاهيم الجديدة. حيث وجدوا أنفسهم اقدر على تحمل أعبائها والتصدي لأنوائها وأجدر بالتمتع بأجوائها والتنعم بأهوائها. بعد ان كانت الإناث يرون أنفسهن خلال فترة المشاع السابقة اقدر على حمل لوائها وتجسيد صفائها والارتقاء إلى سمائها والتوهج بلألائها..

واستمر المد الذي فرضته الملكية في تعطيل مبدا العدالة بين الناس جميعاً وبين الجنسين تحديداً فترة طويلة من الزمان مارس خلاله الذكور مختلف أساليب القهر ضد الإناث. ابتداءً من الحجر على أجسادهن وعقولهن. ومروراً بتعدد حيازتهم لهن. ووصولاً إلى إلغاء كيانهن عن طريق تقزيم دورهن بالحياة العامة وحصره بالحياة الخاصة. وأسهم تحريف تعاليم العقائد السماوية السابقة وسوء تأويل العقائد السماوية اللاحقة رغم التقدم الكبير الذي تضمنته الأخيرة منها بما يتعلق بحقوق النساء، أسهم في عدم التكافؤ بين الجنسين وعدم الوصول بالعلاقة بينهما إلى المستوى السوي. كما لعب إهمال المفاهيم السامية المتعلقة بالعقلانية والوسيطة والرحمة والاعتدال دوراً كبيراً في عدم إتاحة الفرصة لمفهوم العدالة بالولادة بشكل سليم على مدار التاريخ القديم إلا في حالات محدودة وبشكل كان يلاقي فيه حتفه غالباً قبل أن يشتد عوده ويثبت أقدامه..

وابتدا الجزر المؤذي إلى إبطال تعطيل هذا المفهوم بين الناس جميعاً وبين الجنسين تحديداً مؤخراً في بعض مناطق العالم وضمن الحدود الخاصة بها بشكل محدد دون أن تتعداها إلى غيرها بشكل واسع. وقد كان الطريق الذي اوصل إلى ذلك إتاحة الفرصة لبناء علاقات سوية بين ذكورها وإناثها وضمن حدودها ووضع أسس التكافؤ بينهما بشكل عقلاني حر. الأمر الذي انسحب على العلاقات الأخرى في مجتمعات هذه المناطق وجعلها علاقات جماعية فاعلة ترتكز على مبدا الحوار والأخذ برأي الأغلبية بعد تحويلها من قوة صامتة إلى قوة مشاركة وتزويدها بالوسائل المساعدة إلى إزالة القهر والمشجعة على التصرف الحر.. لكن هذا الانسحاب لم يتعد حدود بعض المجتمعات في كثير من الحالات بسبب محاولات بعض الفئات الأخرى فيها استمرار استغلال المجتمعات الأخرى وخشيتها من ضعف عوائد هذا الاستغلال أو زوالها في حال انتشار تلك الأسس فيها. أو بسبب إحجام الكثير من المجتمعات المحافظة عن تقبل هذه الأسس وعدم قدرتها على إزالة المعوقات التي تحول دون انتشارها فيها حتى الآن..

ورغم هذه العقبات والمعوقات ابتدأت مناطق واسعة في العالم بمحاكاة هذا المنحى بعد أن أخذت عدواه تنتشر بينها وأخذت الأصوات ترتفع فيها مطالبة بالمعاملة العادلة للجنس الأضعف كمقدمة للمعاملة العادلة للفرد الأضعف. لكن هذه الأصوات رغم علو بعضها وحدة نبرته لم تتمكن من إعادة الأمور إلى نصابها العادل ووضعها في مكانها الصحيح. فحتى الآن لا زالت كثيرات من النساء محرومات من العمل خارج منازلهن بحجة أن هذا العمل تصرف غير لائق بهن أو أنهن غير جديرات به. ولا زالت الكثيرات منهن يطردن خارج منزل الزوجية بكلمة يطلقها شركاؤهن عند عدم خضوعهن لرغباتهم. ولا زلن يتسكعن بمرارة في ردهات المحاكم وفي قاعات الإراءة للحصول على حقوقهن أو للإلتقاء بأطفالهن. ولا زال الكثيرون من الذكور يمارسون التعددية بأشكالها المختلفة والكثيرات من الإناث تمارسن التخفي بأشكاله المختلفة بحيث تبدو الواحدة منهن في الحالتين وكأنها نصف أو ثلث أو ربع إنسان أو أقل أو أكثر حسب درجة تعددية شريكها أو درجة حجبها لنفسها أو حجب شريكها لها عن الآخرين دون أن تتمكن أغلب المجتمعات من اتخاذ مواقف واضحة حول ذلك..

وبالمقابل لا زالت بعض الإناث يتاجرن بأجسادهن إما مباشرة عن طريق البغاء بمختلف صوره وأشكاله أو بطريقة غير مباشرة عن طريق الرقص الخلاعي وعرض الأزياء والدعايات التي تعتمد على إبراز مواطن الفتنة ومكامن الإغراء لديهن. كما لا زالت بعض الإناث رغم وصولهن إلى كثير من حقوقهن، ورغم احتلالهن مناصب هامة ووجود موارد مالية كافية لهن، لا زلن مصرات على تقاضي مهور عالية بشقيها المعجل والمؤجل، ومستمرات بعدم الإسهام بشكل فعلي في مصاريف بيت الزوجية، ومتمسكات بإلزام شركائهن من الذكور بالاتفاق عليه، ومعارضات لإجراءات تحقيق المساواة بشكلها الواسع عند طرح تطبيقها على الجنسين معاً كالمساواة في التجنيد الإجباري وفي الإعالة وغيرها بحيث يبدو هذا البعض من الإناث كمن ينادي بالمساواة ويحتفظ بكلمة «هات»..

ولعل الإشارة هنا ضرورية إلى ان بعض المجتمعات عمدت إلى اتخاذ بعض الإجراءات لتعديل عدد من الانحرافات في العلاقة بين الجنسين ولتحقيق العدالة بينهما من منظورها الشامل. كالصين التي تشكل ربع سكان العالم تقريباً. إذ قامت بإقرار نظام أحادية الزواج، وإلغاء النظام الأبوي، وتجريد الذكور من الصلاحيات التي كانت تمنح لهم بموجبه، وإرساء التكافؤ بين الزوجين، وتوزيع مسؤولية العمل المنزلي وتربية الأولاد عليهما بالتساوي وعن طريق المناوبة، وإلغاء المهور، واعتبار الحاجة الجنسية أمراً مشتركاً بينهما، وعدم إباحة العلاقات الزوجية خارج نظام الزواج، وإلغاء البغاء وغيرها.. لكن الخلخلة السياسية التي جرت منذ مرحلة التسعينات

من القرن الماضي، وغزو مفاهيم العولمة لكثير من المجتمعات ومنها المجتمع الصيني أدبا إلى زعزعة هذه الإجراءات وبداية إنحسار الكثير منها(٢)..

يتضح من هذا العرض السريع للملابسات المتعلقة بمفهوم العدالة بين الجنسين على مدار التاريخ بأن هذا المفهوم لا زال حتى الآن عاماً وغائماً وغامضاً وغائباً في كثير من جوانبه، وأنه بحاجة إلى كثير من الجهود لإجلاء أبعاده وتحديد مراميه، وأن هذه الجهود تتطلب فكراً نيراً وصفاءً مطلقاً، وأفقاً رحباً، وحواراً مفتوحاً.. وبمعنى آخر فإن مفهوم العدالة يتطلب أحكاماً موضوعية غير متعصبة ولا متحزبة لاتجاه من الاتجاهات كالأحكام القضائية التي لا يكتفي القضاة النزهاء بالاهتداء بالنصوص الثابتة لإصدار أحكامهم حولها إنما يهتدون أيضاً بحدسهم وشعورهم وضميرهم ووجدانهم وبالرحمة ومفرداتها وبالمحبة ومعطياتها وهذا ما يوصلنا إلى الشق الأخير من حديثنا والذي سنتطرق إليه أيضاً بعجالة وهو الشق المتعلقة بالنبالة..

***

والنبالة أو النبل كلمة مرادفة لكلمة الفضيلة أو الفضل وتعني مثلها التمتع بصفات كريمة وسمات محببة وطبيعة مترفعة وشخصية متميزة. وكلمة الفضيلة في اللغة اليونانية والإنكليزية أيضاً هي virtue وهي تعني وظيفة أو مزية. ففضيلة العين النظر وفضيلة الأذن السمع وفضيلة اللسان البيان وهكذا.. وأما اللغة العربية فتضيف إلى هذا المعنى أداء الوظيفةبشكل متميز كما أنها تكاد تحصر استعمال هذا التعبير في الأمور المحسومة ذات الطبيعة الأخلاقية، والاستعمال نفسه يسري على كلمة «النبل» و«النبالة» والتي تأخذ معنى السمو والارتقاء في المنزلة أو في المولد. فنقول مثلاً الدماغ عضو نبيل أن متميز عن غيره ومتقدم عليه، وفلان نبيل المنشأ أي كريم المحتد، وكذلك فإن الشخص النبيل هو الشخص الذي يتقدم على غيره بالخلق والتصرفات والشهامة والشرف، وجائزة نوبل بأقسامها الخمس (السلام والأدب والطب والكيمياء والفيزياء) والمشتقة من اسم صاحبها «الفرد نوبل» أي «الفرد النبيل» المتوفي عام ١٨٩٦ والتي أوقفها تكفيراً عن قيامه باختراع الديناميت يفترض أنها جائزة التقدم والتميز، لكنها أخذت توجه لتأثيرات سياسية إلى يهود وأمريكيين قتلة وإرهابيين لا يستحقونها بل يستحقون نقيضها.

وإذا ما حاولنا ارتكازاً على هذا المفهوم لكلمة النبالة إجراء موازنة بين الجنسين للتوصل إلى الجنس الذي تتصف أعماله بقدر أكبر من إنكار الذات وقدر أقل من التهافت على الملذات، وتتسم طبيعته باستعداد أكثر للقيام بالخير من التصرفات حسب معايشتنا للأعمال التي تقوم بها امهاتنا وأخواتنا وزوجاتنا وبناتنا وآباؤنا وإخواننا وأزواجنا وأولادنا في الوقت الحاضر،

حسب تصورنا لهذه الأعمال من خلال الأدبيات التي خلفها الأقدمون والتي تضعنا في إطار أحداثها في سابق الأيام ولاحقها.. لو حاولنا ذلك لتكونت لدينا صورتان متمايزتان لنبالة الجنسين إحداهما للماضي المقروء والأخرى للحاضر المعاش..

وتطغى على ملامح الماضي صورة الأنثى الأمة ذات الوظيفة الوضيعة المزدوجة التي ترتكز على منحة المتعة وتقديم العمل، على صورة الأنثى الأم ذات الطبيعة المعطاءة والوظائف المتعددة والمرتكزة على كل ما هو نبيل وفضيل. ويكفي استعراض بعض مقولات كبار الفلاسفة والمفكرين الذين لا تزال أقوالهم وآراؤهم في مختلف مناحي الحياة تتردد في الأوساط الفكرية ويستشهد بها عند طرح بعض المواضيع الاجتماعية والفلسفية. فأرسطو الذي كان تلميذاً لأفلاطون وأستاذاً للاسكندر المقدوني كان يعتبر الإناث ذكوراً ممسوخين ومخلوقات ناقصة التكوين تقف على درجة متدنية من سلم التطور. كما كان يعتبرهن غير صالحات للعمل الفكري وأنهن لا يستطعن القيام إلا بالأعمال اليدوية. وإحدى الوصايا التوراتية العشر تضع النساء في منزلة العبيد والحيوانات المنزلية بقولها «لا تشته امرأة قريبك ولا عبده ولا أمته ولا ثوره ولا حماره ولا شيئاً مما لقريبك» وأليادة «هوميروس» كانت تطالب المرأة بالصمت وبأن تلتزم بيتها. والفرس كانوا يمنعون عليها لفظ اسم زوجها. وكليمانت الإسكندري بعد انتشار المسيحية كان يعتبر بأن على المرأة أن تخجل لمجرد كونها امرأة. وحتى جان جاك روسو من فلاسفة عهد النهضة كان يعتقد أن المرأة لا توجد إلا لخدمة سيدها. وهيجل اعتبرها مخلوقاً منقوص المثل العليا(٣).. وغيرهم كثر لم تخفت أصواتهم في المجتمعات الغربية إلا في القرن التاسع عشر عندما بدأت الأنثى تستعيد حقوقها بالتدريج وأخذت تنتقل من العبودية السافرة إلى العبودية المقنَّعة. وأما الشريعة الإسلامية فرغم أنها أوردت الكثير من النصوص التي أعادت للمرأة بعض حقوقها وشجعت على إجراءات إعتاقها والتخفيف من استرقاقها. لكن الاسترقاق وما رافقه من افتراش ازداد بشكل كبير حتى صار سمةً بارزة للمجتمعات التي انتشرت فيها هذه الشريعة لم تتمكن من التخلص منه بشكل رسمي إلا في بدايات القرن العشرين..

وأما الحاضر فتطغى على ملامحه صورة الأنثى التابعة للذكر في حالة قيامها بالعمل العام خارج المنزل. والأم التابعة للأب عند قيامها بالعمل الخاص داخله، وإن كانت تبعيتها في الحالتين أخف حالياً من الماضي وتخف باستمرار مع التطور الذي يشمل كافة مناحي الحياة في أغلب المجتمعات البشرية..

ولعل من مظاهر هذه التبعية منصب السكرتيرة الذي ابتكره الذكور لكي يبقوا الإناث ملحقات بهم ودائرات في فلكهم عند عملهن

خارج منازلهن. ومن مظاهرها أيضاً عدم إتاحة الفرص لهن للقيان بأعمال رئيسية، إلا في حالات قليلة، ومحاولة توجيههن إلى الأعمال المساعدة في أغلب الحالات. وأما مظاهر هذا التبعية داخل المنازل فتتجلى في تخصيصهن بالأعمال التي يأنف الرجال القيام بها كأعمال التنظيف والغسيل والتعزيل والفض والشطف والجلي وغيرها، وحصر أعمال الرجال فيها بإعطاء الأوامر وبالأعمال الأسهل في حال تطوعهم للمشاركة بأعبائها كقيامهم بأعمال مساعدة تتعلق بالطبخ وبترتيب المنازل وتصليح بعض التجهيزات في حالة تعطيلها..

وليس بخاف على الكثيرين بأن تبعية الإناث للذكور في الأعمال العامة خارج المنازل تبعية فعلية يتضافر فيها الشكل المضمون. إذ لم تثبت الإناث حتى الآن، إلا في حالات خاصة وقليلة، قدرات متميزة في هذه الأعمال. ولم يتمكن من وضع بصمتهن الخاصة عليها. ولم يستعملن لغتهن الأنثوية المسالمة والمناصرة للحق والداعية للمحبة خلال قيامهن بأعبائها. مما يجعل مركب الحياة مستمراً بشق محيط المستقبل المجهول بقيادة وقيم ذكورية غالبة ترتكز في كثير من الحالات على أساليب غير موضوعية ترفدها دوافع غريزية استئثارية تسوغ اللجوء إلى الالتواء وعدم الارتواء، وممارسة السرقة والرشوة، والتصرف بقسوة، واستخدام القوة وتوصل إلى شن الحروب وخوض المعارك وتؤدي إلى إتعاس الآخرين وإحلال الكوارث والمآسي بينهم..

وأما هذه التبعية داخل المنازل وفي الأعمال الخاصة فهي شكلية وليست فعلية. إذ أن الأعمال الحيوية الرئيسة فيها هي من نصيب النساء وباختيارهن ورغبتهن في حالات كثيرة. فهن اللواتي يتصدين وبدوافع تقليدية متوارثة لأغلب الأعمال المنزلية إن لم يكن لجميعها وهن اللواتي ينبرين وبدوافع عاطفية ذاتية إلى مجابهة المشاكل التي تتعرض لها منازلهن بالتوفير والتدبير، والسهر والتمريض. وهن اللواتي يندفعن بدوافع غيرية وجدانية إلى التضحية بالغالي والرخيص لتأمين الرعاية والعناية والراحة والرفاهية لأفراد عائلاتهن. وهن اللواتي يرتفعن بدوافع فطرية غريزية إلى آفاق البحث عن أمان وسلامة كل منهم ويعملن على تجنيبهم ما يعكّر صفو حياتهم ويكدر مسيرة معيشتهم..

ويعود التباين في صور النبالة أو التفاوت في درجتها بين الجنسين والذين فرزا نموذج الأنثى الأمة في الماضي والأنثى التابعة في الحاضر بالإضافة إلى ما ذكرنا، إلى كون الاستقرار يشكل هاجساً بالنسبة للإناث يدفعهن إلى البحث عنه للتفيؤ بظله. بينما التغيير عن طريق التثوير هو محرك الذكور وشاغلهم. وقد يكون هذا التوجه ناجماً عن حنين الإناث المستمر على استعادة الأجزاء التي تنفصل عنهن عن طريق الولادة وإلى سعيهن الدائم عند شعورهن باستحالة هذه الاستعادة إلى توفير عامل الحماية والأمان لها. وهن عندما

يقمن بذلك وكأنهن يشعرن بتوفير العوامل لذواتهن عن طريق توفيرها للذوات التي انبثقت عنهن وللذوات الأخرى أيضاً تماهياً مع معاناة الآخرين من خلال معاناتهن الخاصة..

كما قد يكون هذا التوجه ناجماً عن حنين الذكور إلى تغيير نمط الحياة منذ أن أطاحوا بالقوة الأنثوية التي كانت بمصاف الآلهة خلال فترة المشاع إلى إطاحتهم بالأنظمة المتتالية التي سادت بجهودهم وبادت عن طريقها أيضاً إلى إطاحتهم بزوجاتهم واستبدالهم لهن الواحدة تلو الأخرى محققين بذلك متعة في التنويع والتغيير ودفعة باتجاه التطوير عن طريق التدمير..

ولعل من دلائل استمرار التجني على نبالة المرأة بأن أصابع الاتهام لا تزال توجه إلى الجنس الأنثوي وتركز على حصر قدراته بالأعمال اليدوية المنزلية الخفية. وعدم قدرة هذا الجنس على ممارسة الأعمال الفكرية، وهي الأعمال النبيلة التي تقع على قمة جميع الأعمال وتتربع على ذروتها، ومع استشهاد أصحابها بعدم وجود مفكرات أو فقيهات أو حكيمات أو حتى قاضيات بين الإناث على مدار التاريخ والتي حالت بينهن وبين هذه التخصصات بينما تثبت التجارب يوماً بعد آخر بأنه لا توجد موانع بيولوجية تحول بينهن وبينها في حال تكافؤ الفرص. ولعل تزايد أعداد من يقمن بهذه المهام بكفاءة في الفترة الأخيرة بعد انتشار العلم وإزالة العقبات التي كانت تحول دون تحصيل الجنس الأنثوي له وحصره بالذكور على مر العصور وكرِّ الدهور، من الدلائل الناصعة على تماثل الاستعداد لدى الجنسين في القيام بجميع المهام الفكرية النبيلة..

وأما الأعمال غير النبيلة، الفكري منها واليدوي، والتي تقع على قمتها الأعمال العسكرية العدوانية أو ما يسمى «صناعة القتل» والتي تسفك الدماء وتزهق خلالها الأرواح فإنها تتعارض وبشدة مع طبيعة المرأة المسلمة والمحبة. وينسحب ذلك على الأعمال الشبيهة لها والتي هي رغم نبالتها تتنافى مع هذه الطبيعة كالعمليات الجراحية التي تقطع بها الأوصال وتبقر فيها البطون وتسيل في أثنائها الدماء وهي تشكل استثناءً بارزاً فيما يتعلق بقدرات الجنس الأنثوي وإمكانياته. وأما الأعمال التي تحتاج إلى جهد عضلي فائق فتتباين الآراء حولها وتختلف ممارسات المجتمعات بشأنها وإن كانت تكاد تتفق بصعوبة قيام الجنس الأنثوي بأعمال الملاحة وأعمال التعدين منها..

وإذا كان الأمر المؤكد بأن العمل نوعان يدوي وفكري وأن لكل منهما آفاقه وأنفاقه. فإن الأمر المؤكد أيضاً بأن العمل النافع هو الذي يضمهما معاً ويمزج بينهما بتقدير وحسبان. ولا معنى لاستبعاد العمل الفكري عن العمل اليدوي ولا يوجد داعي للفصل بينهما وإنما ينبغي توجيههما معاً ليس للمصلحة الخاصة فقط

بل لمصلحة جميع الناس دون استثناء. وإنه لمن المؤكد أيضاً بأن الجنس الأنثوي قد وجه عمله اليدوي، والمنزلي منه بالذات، وعلى مدار التاريخ لعمل الخير وخدمة الغير. وأنه أقدر على توجيه عمله الفكري الذي يتنامى بازدياد انتشار العلم وتنامي المعرفة في الاتجاه نفسه..

وبعد:

نستخلص من هذا العرض السريع بأن الروايات والممارسات والمضايقات والمماحكات التي تعرض إليها الجنس البشري الأنثوي على مدار التاريخ المقروء جعلته يتوارى فترة مديدة من الزمان في مجاهل النسيان وبين مدارج الحريم حرائراً أم قيان. وأنه أخذ في الفترة الأخيرة فقط يستيقظ من سباته ويستجمع إمكانياته ويعيد ترتيب أدواته ليستعيد حرياته. وأنه لم يمر مدة كافية بعد مغادرته لسريره ليستطيع معها من حسن إدارته لأموره..

كما نخلص مما أوردناه في هذا الحديث بأن كفتي موازين العدالة تأرجحت كثيراً على هذا المدار بحيث رجحت كفة الإناث في بداياته ثم أخذت كفة الذكور بالرجحان فترة طويلة من الزمان أنها ابتدأت الآن بالعودة التدريجية إلى مرحلة التوازن ولكنها لم تصل إليها بعد.. وأن هذه العودة هي النتيجة الحتمية لنبالة الإناث اللتي لا تعني تكافؤ إمكانياتهن وقدراتهن، والفكرية منها بشكل خاص، مع الذكور بسبب عدم وجود فوارق خلقية بينهما. بل بتفوقهن عليهم بعدم قدرتهن على تحمل سفك الدماء وشن الحروب التي تقع على قمة مصادر البلاء مما دفع الباحث «بيير داكو» لأن يقول في كتابه «المرأة»، بحث في سيكولوجية الأعماق.. ترجمة «وجيه أسعد» بأنه لو قيض للعالم أن تحكمه النساء لكانت الحروب توقفت لأنه لا يمكن للنساء وهن اللواتي يخلقن الحياة أن يفنينها..

لكن وقائع قيام بعض أفراد الجنس الأنثوي بالأعمال الحربية العدوانية تهاجمنا بسيل من الاستغراب وعاصفة من الدهشة كقيام «مارجريت تاتشر» خلال تسلمها منصب رئاسة مجلس الوزراء في بلدها «إنكلترا» بالانخراط بحرب «فوكلاند» وارتكاب كثير من المآسي خلالها. ولعل تسمية هذه الأنثى «بالمرأة الحديدية» لقيامها بتقليد ممارسات الرجال القاسية والتي ترتكز على القوة، يلقي بعض الضوء على هذا التصرف الشاذ. كما أن الاستبيان الذي جرى بين مواطنيها حول هذا الموضوع، والذي أبدى معظم من شارك منهم فيه استنكارهم لما قامت به بقولهم (لم نشعر بأن مارجريت تصرفت عند مشاركتها في هذه الحرب كأمنا أو أختنا أو زوجتنا أو ابنتنا) لعله يزيل بعضاً من هذا الاستغراب ويخفف قليلاً من تلك الدهشة..

وإذا كانت الحالات النسائية العدائية المماثلة لهذه الحالة قليلة في زماننا الحالي أيضاً كحالة ابنة «ديك تشيني» نائب رئيس جمهورية الولايات المتحدة الأمريكية والذي

كان ولا زال من أعتى صقور البيت الأبيض التي أعلنت الحرب على العراق ظلماً وجوراً رغم معارضة أغلب دول العالم لها. عندما أصرت رغماً عن انف ابيها المشاركة بالدروع البشرية لمنع ضرب العراق مما حدا بأبيها لأن يحضر بطائرة خاصة إلى الأردن لمنعها من القيام بهذه المهمة الإنسانية. ولعل مما يبشر بالخير أيضاً ان أغلب المتظاهرين ضد هذه الحرب العدوانية، وضد الدولة التي تقف وراء التصرفات العدوانية الأخرى في العالم، هنَّ من النساء، كما كان يظهر على شاشات التلفزيون. ولسنا ندري إذا كان أغلب المعارضين لها في الاستبيانات التي أجريت حولها في مختلف البلدان كنَّ من الجنس الأنثوي أيضاً، وإن كنا نتوقع ذلك، وكم نأمل أن تظهر مثل هذه الاستبيانات في المستقبل رأي كل من النساء والرجال على حدة في المشاكل الدولية والمسائل الإنسانية..

ورغم ذلك فإن الأمر الملاحظ بأنه وكما أن الإناث لم يلعبن دوراً مؤثراً في الحروب السابقة فإنهن لم يلعبن هذا الدور في الحروب اللاحقة في حرب العراق منها بالذات. ولو كن حاولن بشكل جدي فعال لعب هذا الدور لقامت زوجة جورج بوش الأبن وامه وبناته أو زوجة تابعه طوني بلير ومن يلذن به من النساء ولقامت أغلب النساء ذات العلاقة أو القرابة بكل ما خطط لها وشارك بها بمعارضتهن لها بشكل أكثر فعالية وبمقاطعتهن لمن قام بها بدرجة اشد جدية إذا نتصور بأنهن لو كن لجأن إلى ذلك لمنعن قيام تلك الحرب ولجنبن شعب العراق ما لاقاه من شقاء وما يلاقيه من عناء..

ولن تستطيع الإنسانية التغلب على كثير من مشاكلها إلا إذا حاول الجنس الأنثوي والفئات المؤنسنة من الجنس الذكوري أو حمائم هذا الجنس تعديل جموح الفئات غير المؤنسنة من هذا الجنس أو صقوره فالأمن والسلام والرخاء في هذا العالم تحتاج إلى كثير من الجهود المرتكزة على العدل والنبل والصفاء كما تحتاج إلى الفئات الأكثر كفاءة لتحقيق هذا الرجاء.

الهوامش

(١) الصفحة ٤١ وما بعد من كتاب (مغامرة العقل الأولى) للأستاذ فراس السواح- دار الكلمة للنشر- الطبعة الأولى.

(٢) الصفحة ١٠١ وما بعدها من كتاب (فصول عن المرأة) للأستاذ (هادي العلوي) دار الكنوز الأدبية- الطبعة الأولى.

(٣) الصفحة ٩ وما بعدها من كتاب (الجواري والقيان) للدكتور (سليمان حريتاني) -دار الحصاد-الطبعة الأولى.



ربابة الفرات
الشاعر
محمد الفراتي

عبد الفتاح قلعه جي(*)

إن أي حديث عن دير الزور وموقعها من الحركة الثقافية في سورية لا بد أن يقودنا إلى علمين كبيرين من أعلامها المعاصرين هما:

١- الكاتب والمؤرخ والصحفي عبد القادر عياش (١٩١١- ١٩٧٤م) صاحب مجلة صوت الفرات، والذي ترك لنا مجموعة من الكتابات المخطوطة تشكل ذخيرة هامة يمكن اعتبارها موسوعة في تاريخ حوض الفرات وجغرافيته وحضارته وثقافته.

(*) باحث من سورية.

- العمل الفني: الفنان رشيد شما.

وبالرغم من تباين الآراء حول تسمية دير الزور ونشأتها وتاريخها إلا أنه من المؤكد قد أخذت استقلالها كمنطقة تابعة لحلب عام ١٨٥٨م بعد حملة عمر باشا الكرواتي ثم ثريا باشا والي حلب لإخضاع العشائر حولها في منطقة الفرات، وفي عام ١٨٦٨م صارت الدير سنجقاً (متصرفية) من تشكيلات حلب، ثم فك ارتباطها بحلب وصارت تابعة لاستانبول. وفي العهد الفرنسي كان لواء دير الزور من سنة ١٩٢١-١٩٢٤م أحد ألوية حكومة حلب، وكان يتبع هذا اللواء أقضية البوكمال والميادين والرقة والحسكة والحمدي. وفي العهد الوطني تنامى دور دير الزور الثقافي وهي اليوم تحتل موقعاً هاماً في الثقافة السورية من حيث بروز أسماء هامة في البحث والتاريخ والشعر والقصة والرواية والمسرح.

لاشك أن أفضل من اهتم بتاريخ دير الزور وأعلامها وعاداتها وتقاليدها هو ابنها البار عبد القادر عياش، وقد تابع الكتابة والتوثيق في مأثوراتها الشعبية وغنائها الزميل أحمد شوحان، واهتم الدكتور وليد مشوح بجمع بعض آثار العياش مشكوراً.

٢- العلم الثاني من دير الزور هو الشاعر الكبير محمد الفراتي (١٨٨٠-١٩٧٨م)وهو موضوع بحثنا.

في عام ١٩٣٦م أسس شاب من الدير هو أحمد المصطفى أول مطبعة ديريَّة فيها، وكانت صغيرة، هي مطبعة الفرات، وظلت حتى عام ١٩٥٨م المطبعة الوحيدة في الدير، وخلال هذه المدة تم طبع ديوان شعر صغير باسم (النفحات) للشاعر محمد الفراتي. وفي عام ١٩٤٥م صدرت أول مجلة ثقافية فيها بعنوان (صوت الفرات). وقد صدر قبلها عام ١٩١٦م صحيفة (جول) يعنى البادية في أربع صفحات بالتركية والعربية وبمطبعة جلبت من حلب. وفي عام ١٩٣٠م تأسس أول ناد أدبي في دير الزور برئاسة ثابت العزّاوي، لكن السلطات الفرنسية مالبثت ان أغلقته وألقت القبض على مؤسسه وقدمته إلى المحاكمة في حلب. وما بين عامي ١٩٤٤- ١٩٤٦ تأسس ناديان ثقافيان هما: النادي الثقافي ويحتوي على مسرح ومكتبة ومتحف، والنادي الثقافي، وقد أغلقهما حسني الزعيم. كما تأسست مجلتان ثقافيتنان هما: مجلة صوت الفرات صاحبها المحامي عبد القادر عياش ١٩٤٥م، وقد توقفت ثم استأنفت صدورها عام ١٩٥٨م، ومجلة الثقافة وصاحبها جلال السيد ١٩٤٦م.

الفراتي صوت الوعي والإصلاح

يبدو أن لهذا الشريط المائي - نهر الفرات - تأثيراً إبداعياً على الساكنين على ضفافه وبخاصة في الشعر، قريضاً كان أو شعبياً. فهنا نشأت الوان من الأزجال والأشعار الشعبية اشتهر بها الفرات كالموليَّة والأبوذية والميمر والنايل ونظم البنات، كما برز فيه أعلام في الشعر العربي بدءاً من أبي زبيد الطائي وربيعة الرقي والصنوبري وانتهاء بمحمد الفراتي

وعبد الجبار الرحبي فشعراء الرقة ودير الزور وباقي المدن الفراتية، المخضرمين والشباب اليوم. والأمر يتعدى الشعر إلى باقي الأجناس الأدبية والفنون كالرواية والقصة والمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية. إنه وادي الفرات الذي قامت على ضفافه أعظم المدن والحضارات، ويبدو أن غرام أهل هذا المجرى المائي الكبير بالشعر والموسيقى والغناء قديم فإذا عدنا إلى حوالي أربعة آلاف عام نعثر على رسالة وجهها الملك الآشوري شمشي حدد إلى ابنه يشمع حدد بعد أن استولى على ماري الواقعة على الفرات وأسر العائلة الملكية يوصيه فيها بتعليم بنات يخدون ليم ملك ماري السابق الموسيقى والغناء.

بنات يخدون ليم اللواتي كن صغيرات
قد كبرن الآن وأصبحن صبايا
فليسكنّ في قصرك ولتعلمهنّ الموسيقى
ثم اجلبهن معك إلى شبات أنليل

محمد الفراتي الشاعر الذي ولد في دير الزور على ضفاف الفرات عام ١٨٨٠م وعاش حتى جاوز تسعين عاماً يكتسب أهميته من كونه عاصر أحداثاً عالمية وقومية ووطنية كبرى بدءاً من الحكم الحميدي فاندلاع الحرب العالمية الأولى وتشكيل أول حكومة عربية في دمشق، فدخول الاستعمار فالثورات الوطنية فالحرب الكونية الثانية فالاستقلال وما تلاه من حكومات وطنية حتى وفاته سنة ١٩٧٨م.

وأنه أيضاً عاصر أجيالاً شعرية وكان واحداً من أصوات شعرية عربية أرخت في شعرها للأحداث الوطنية والقومية والاجتماعية كالكاظمي والزهاوي والرصافي والنجفي وشوقي وحافظ و الزركلي والشابي وأبي ريشة وبشارة الخوري وخليل مردم وبدر الدين الحامد وشفيق جبري وبدوي الجبل وعمر يحي وغيرهم حتى جيل السبعينات. وكانت هذه الأصوات تعلو في جميع المناسبات القومية والاجتماعية بهدف إنماء الوعي وتنبيه الغافلين، والحث على اللحاق بركب التقدم، يقول الفراتي:

ترقّت شعوبُ الغرب من حيث إننا
من العلم لا قشراً أصبنا ولا لُبّا
فهم أعلنوا حرباً على كل جاهلٍ
ونحن على أوطاننا نعلن الحربا
وهم أوضحوا بالعلم كل خفيّة
وبتنا نقاسي من جهالتنا الكربا

ونبرة الفراتي في شبابه خطابية مباشرة، وقد استمرت هذه النبرة في شعره فيما بعد، ولهذا فإن شعره يكاد يخلو من الأسر والنفحة ومن الرونق والطلاوة ومن الصورة الشعرية، ذلك أن الموضوع وتحضير الهمم وإيقاظ الوعي كان همّه الأول.

بني وطني هبّوا جميعاً إلى العلا
فما خاب قبل اليوم من للعلا هبّا
دعوت إلى الإصلاح قومي وكم فتىً
إليه دعا قبلـــــي وما أحدٌ لبّـى
ولما رأيت القوم عنّي أعرضوا
ولم يقبلوا نصحي ولم يدركوا العقبى

أخذت على نفسي المواثيق أنني
سأجعل شعري ما حييت لهم عتبا

لم يتكسب الفراتي بشعره ولم يكن مداحاً كغيره من الشعراء، وإلى ذلك يعزو فقره وشقاءه. يقول في ذلك:

فلو كنت مداحاً «كشوقي» لما سفت
عليّ السوافي من شقائي ومن تَعسي
إذن كنت أكتالُ المديحَ لعاهلي
فأصبح من نعمى الحياة كما أمسي

ولكنه أرخ في شعره لأحداث جسام وأعلام بارزين، وبخاصة في مراثيه لأسماء سياسية وجهادية وأدبية مثل أحمد مريود وسعيد العاص وعبد الرحمن شهبندر وسعد الله الجابري والملك فيصل الأول والشريف حسين والأديب أحمد شاكر الكرمي وسعد زغلول وغيرهم. وقيمة القصيدة في هذا التاريخ وليس في مضمونها الشعري أو شكلها الفني فهي كما يقول الأستاذ محمود فاخوري في مقال له: « لا تخرج في مضمونها عن قصائد الرثاء المألوفة من إظهار الحزن والبكاء وتهويل المصاب، والإشادة بمزايا المرثي، وتقواه وورعه وعفة نفسه وكرم سجاياه» وذلك حسب مكانة المرثي وموقعه في السياسة أو الأدب أو الجهاد.

وقد يستغرب المرء أن يكون الفقيد إنساناً عزيزاً على نفسه ثم يأتي الشعر عاثراً بارداً متكلفاً، أقرب إلى النثرية والكلام السطحي المتداول منه إلى الشعر كقوله في رثاء أبيه:

أبي، والمنايا قاصدات، وليتها
رمت دونك الخالين من شيمة النُبل
ولو أنها ترمي بعقل لما رمت
فؤادي المعنّى من فراقك بالنّبل
ألا إنّ خطباً حل بي كان فادحاً
وإن مصاباً نالني ليس بالسهل
أبي راعني بالأمس موتُك فجأة
فكدت لفرط الحزن أخرج من عقلي
في أحضان الغربة والفقر

يقول الأديب الحلبي سامي الكيالي عن الفراتي في كتابه الأدب العربي المعاصر في سورية: «نشأ الفراتي في أحضان الفقر وعاش حياته في جو من الشقاء والبؤس، وفي المطالعة والدرس»

وبالرغم من فقره فقد شد الرحال بعد دراسته في حلب إلى مصر ليدرس في الأزهر حيث عاش في الرواق الشامي يتلقى عن شيوخه دروس الفقه والمنطق وعلوم اللغة العربية ويحفظ من الشعر الكثير. وتفاجئه الحرب العالمية الأولى وتنقطع به السبل عن سورية، وتطول أيام الحرب ويعيش كباقي الطلاب السوريين في فاقة وعوز بعد أن انقطعت موارد أهلهم عنهم واشتد حنينهم إلى الأهل والوطن فيقول:

بلدة لم ترعَ حقي
حُقّ لي عنها الشخوص
كل غالٍ فهو عندي
غير آدابي رخيص

أنا في مصر مقيم
ما على جسمي قميص

ويقام للطلاب السوريين حفل في دار الأوبرا تحت رعاية السلطان حسين كامل يرصد ريعه لمعونتهم ويشارك في الحفل الأثرياء والأدباء والشعراء، وفي هذا الحفل ينشد الفراتي قصيدة يبث فيها مواجعه ومعاناته.

حليف سهاد نازح الدار معدم
ومالي سوى حسن اصطباري مغنم
أبيت ومن دمعي بحار زواخر
وفي باطني جمر الغضا يتضرم
أروح وأغدو لا أرى لي مسعفاً
وأرعى نجوم الليلَ والناس نوَمُ
لعمرك ما أدري وإني لصابر
متى ينجلي هذا الشقاء المحتّم
وإني لأخفي الهمَّ عن كل شامت
ولكن لسان الحال عنّي يُترجم
ثلاثة أعوام أقاسي من الأسى
أجرّع كاس الصبر، والصبر علقم

وفي هذا الحفل أنشد شاعر النيل حافظ إبراهيم قصيدته التي يقول فيها:

إن في الأزهر قوماً نالهم
من لظى نيرانها بعض الشرر
أصبحوا - لاقدّر الله لنا -
في عناء وشقاء وضجر
نزلاء بيننا إن يرهقوا
أو يُضاموا، إنها إحدى الكبر
فأعينوهم فهم أخوانكم
مسّهم ضر ونابتهم غير
أقرضوا لله يضاعف أجركم
إن خير الأجر أجرٌ مُدَّخر

ومع إعلان ثورة الشريف حسين يترك الفراتي مصر ويتجه إلى الحجاز مشيداً بنهضة العرب، وتجود قريحته بعدة قصائد في الثورة العربية وفي وصف البادية وجمالها.

هبّت من «الزور» ريح نشرها عبقٌ
في طيِّ أردافها المنشور عن وطني
ريح بها الراح ممزوج بقرقفها
والزنجبيل وذوْب الشهد في المُزن

ولكنه يضيق بالحياة هناك فيعود إلى مصر إلى أن يرفرف العلم العربي فوق دمشق معتبراً ذلك فتحاً عظيماً.

إن فتح الشام أعظم فتح
ترتقي مجدها به الإسلام
يابني العرب هبة من رقاد
إن ذاك الرقاد عار وذام

ويعود الفراتي إلى مدينته دير الزور ليعلّم مابين عامي ١٩١٨-١٩٢٤ ثم يشد الرحال ليعلّم في العراق والبحرين. ويذكر أيامه في بغداد وما امتاز به العراقيون من مروءة وشمم دفاع عن وحدة العرب.

فلست بناس ما حييت ولاءهم
على أنها الأيام من طبعها تنسي

ثم يعود إلى دير الزور مستمراً في التعليم حتى إحالته على التقاعد. وخلال ذلك لم ينقطع عن نظم الشعر القومي والاجتماعي مستنهضاً أمته العربية في صراعها مع أعدائها.

وتعجبني كلمة «احتضنت شيخوخته» لسامي الكيالي إذ يقول: « وما يزال -أي الفراتي- وقد جاوز التسعين يعيش بعد أن احتضنت وزارة الثقافة والإرشاد القومي شيخوخته-يعيش في جو من التأليف والترجمة والنظم».

وبمعنى آخر: لابد للمبدع أن تحتضنه مؤسسة راعية للثقافة تكون لإبداعه رحماً، وليس للمبدعين عمر زمني نلزمهم فيه أن يتقاعدوا عنده فيقعدوا في زوايا البيوت والحدائق ينتظرون منيتهم.

وقد أفلح هذا الاحتضان لشيخوخة الفراتي فهو بالإضافة إلى دواوينه الشعرية توج وهو في الوزارة أعماله بترجمة روائع الأدب الفارسي القديم وكان مجيداً للفارسية فقد ترجم روائع كبار الشعراء الفرس أمثال سعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي وجلال الدين الرومي بالإضافة إلى كتب أخرى في العربية وفي الفارسية وتعليمها وقواعدها وقاموس فارسي عربي.

اجتمع لدى الفراتي عدة دواوين شعرية: ديوان الفراتي وقد طبع الجزء الأول عام ١٩٣١م، والنفحات الأولى، والعواصف، والهواجس، وصدى الفرات، والنفحات الثانية، وأروع القصص، وسبحات الخيال.

ساهم في تكوين شخصية الفراتي الثقافية عدة عوامل منها بيئته الفراتية الجميلة الهادئة والمحافظة، وثقافته الدينية والأدبية ذات الطابع الأزهري، ودراسته لعلم الهيئة - الفلك - وقد استفاد منها في دراسته للقرآن الكريم في كتابه « إعجاز القرآن» في الآيات الكونية وتطبيقها على النظريات الفلكية. وقد كان لاهتمامه بالدراسات الفلكية القديمة والحديثة تأثير في اتجاهات إبداعه الشعري.

كوميديا ليلة في عالم المرّيخ

اطلع الفراتي على المغامرات الخيالية لشعراء سبقوه كابن شهيد في التوابع والزوابع، والمعري في رسالة الغفران، ودانتي في الكوميديا الإلهية، أو شعراء عاصروه كتبوا قصائد ملحمية في رحلات خيالية مثل جميل صدقي الزهاوي في رحلته إلى جهنم، فدفعه ذلك إلى أن يكتب مغامرته الخاصة على جناحي الشعر والخيال وهي كوميديا « الحلم المريع أو ليلة في عالم المريخ» وهي أكثر من ستمائة بيت شعري، وتتألف من ستة أقسام هي: الحلم. من أنا؟ الساحر. غرور الشباب. في حانة إبليس. بعد الموت.

وثمة جولات للشاعر في كواكب عديدة: كوكب الزنادقة. كواكب الشعراء. كواكب عباقرة العلوم، ويقول في وصفهم:

أهابت بالطبيعة فاستجابت
عناصرها لما تهوى هواها

تحيل إذا تشاء الترب تبراً
وحرّ لظى تقطّره مياها
لها في كل فن عبقريٌّ
تمارسه طرائق لا تناهى
عباقر تخلق الأشياء خلقاً
ولم تنكر خوارقها الإلها

ومن الواضح أن الفراتي في رحلته هذه وفلسفته فيها يغلب الإيمان بالله لديه على الشك، في حين أن الزهاوي في رحلته يغلب الشك في العدالة الإلهية على الإيمان حتى إن أهل جهنم وقد رأوا أن قد وضع فيها كل عبقري ومفكر يعلنون الثورة ويحتلون الجنة.

تبدأ هذه الرحلة الخيالية من الحياة الأولى في كوكب «هيدا» التابع لأحد شموس المجرة. هناك تجردت روحه عن جسده وانطلقت في رحلة بعيدة إلى أعماق الكون فرأت مالم تره عين.

خرجت من المجرة مستحثاً
قوى روحي لتسرع في المسير
فجدّت بي وقد لمحت سديماً
يرى كالغيم من « ذات الشعور»
وطارت ألف عام وهي برق
وأعياها مدى ذاك العبـور
رأت ما لا ترى عين ابن أنثى
وإن جهدت على كرّ العصور
رأت ما ليس يحصى من شموس
تحرّك كالرحا بيديْ مديـر

وفي هذه الرحلة رأت روح الشاعر نوراً مخالفاً لأنوار العوالم فقالت إنه نور الله، وتصادفها روح أخرى هائمة فتقول لها إن الله تنزه عن أن تراه الأرواح، وهذا نور محمد (ص).

فقلت لعل هذا نور ربي
وذي سبحانه من قدس طوري
فزدت له اشتياقاً واعتراني
ذهول كاد يفقدني شعوري
إذا صوت يرن بسمع روحي
غريب الجرس أشبه بالصفير
تعالى الله ليس تراه روح
مجردة ولا عينا بصير
ولا تجهل فذلك نور طه
حبيب الله ذي الجاه الكبير

ويقترب الشاعر من ذلك النور المحمدي الأقدس، وحين تتصل روحه به يصعق ثم يفيق فإذا هو يحيا على هذه الأرض.

ولما أن قربت نشقت عرفاً
ذكياً فانتشيت من العبير
محيت من الوجود فلا وجود
يعبر عن مفاتنه شعوري
ولا أدري بنفسي أين أضحت
فهل محقت إلى أخرى الدهور
إذا بي فوق هذي الأرض أحيا
وتحت لوائه يحيا ضميري

أسلوب الفراتي في قصيدته الملحمية هذه مختلف عن أسلوبه في ديوانه أو في مجموعاته الأخرى كالعواصف والنفحات والهواجس، فهو هنا أسلوب سهل مرسل بعيد عن التكلف بالرغم من بعض الترهل، ذلك أنه يجد نفسه دائماً في رحاب الفلسفة والإيمان وأمداء الخيال الكوني بعيداً عن العالم الأرضي الذي لم يعرف فيه رخاء العيش، وكثيراً ما كان يشكو بؤس الحياة وعنت الأيام.

يقول سامي الكيالي في أعداد من مجلته الحديث، وفي كتابه «الأدب العربي المعاصر في سورية»:

«اجتمعت للفراتي ثقافة دينية وأدبية أزهرية الطابع، وانطلاق في أجواء الأدب الفارسي الكلاسيكي، ومطالعة لما تقذفه ثقافة العصر من نزعات تجمع بين روحانية الدين ومادية العلم، فإذا تفلسف في أسرار الكون والحياة كان مشدوداً إلى تلك الينابيع الثرة، وهذا ما يلمسه القارئ في كوميديته ليلة في عالم المريخ، ولكتاب الله الكريم أثره البالغ في ثقافته الدينية والأدبيةالتي بدت واضحة في كتابه» إعجاز القرآن « في الآيات الكونية وتطبيقها على أحدث النظريات الفلكية».

الصواعق المحرقة

ومن أجمل قصائد الفراتي قصيدته الصواعق المحرقة التي يعيد فيها ما اصابه من بؤس إلى الدهر الذي سقاه الأوصاب صروفاً:

هو الدهر لم يخلص من اللؤم طبعه
فليس على من لم يساعده من بأس
سقاني من الأوصاب نهلاً وعلّني
ثلاثاً فلم أسكر، فأترع لي كأسي

ثم يعدد ويقول لو كنت مداحاً كشوقي لأصبت العز المال، ولو كنت رساماً لرسمت بريشتي صورة جان فالجان بطل رواية البؤساء، ولو كنت مثّالاً لنحت تمثال الشاعر إمام العبد من الجبس، وهو شاعر مصري أسود اللون بائس.

ولو كنتُ مثّالاً لما كنت ناحتاً
مثال، إمام العبد، إلا من الجبس
ويكفيه مني أن أبيّض وجهه
فلون بياض الجبس رمز إلى النفس
فقد كان مثلي خامل الذكر معدماً
وقد كان مجهول المكان أخا بؤس

ويتابع في القصيدة هه الـ (لو) والشروط الممتنعة:

ولو كنت بنّاء بنيت كما أشا
قصوري بالآجر والطين والكلس
ولو كنت نجاراً لأتعبت ساعدي
بكدحي بالمنشار طوراً وبالفاس
ولو كنت حلّاقاً لزيّنت لحيةً
بدت في أديم الذقن من مطلع نحس

لقد نسجت فيها العناكب فاغتدت
من العدم والإملاق صفراء كالورس
ولو كنت كنّاس الشوارع ساعة
نهضت فعاقبت المسيئين بالكنس
ولو كنت عفريتاً من الجن لاحتفت
بي الجن فاستغنيت عن صحبة الإنس

بالرغم من شكواه من الدهر فإن الفراتي لايخلو شعره من روح الدعابة والسخرية الأليمة، وهاهو يخاطب شيطان شعره «ملحوب» معنفاً إياه على إغوائه، وأنه رغم عاديات الدهر لن يستمع إلى إغراءاته وسيبقى ذلك الشاعر الطاهر النفس والشعر.

فما أنت ممن يبدل الغيّ بالهدى
ولا أنا ممن يبدل الطهر بالرجس
فكيف اتفقنا يا خبيث وإنما
هو الدهر مطبوع على الغبن والوكس
فلا تعترض رأياً أراه فإنني
عهدتك - يا ملحوب، ذا خلق شرس
همست بأذنيه فراح مولّياً
كما يخرج السهم المريش عن القوس

وأخيراً يتساءل الفراتي بما يتساءل به أغلب الأدباء الأحرار في أيامنا هذه وفي كل العصور: هل ينفع الأديب أدبه ومركبه مرس على سواحل الشقاء؟

فهل نافعي أني أديب ومركبي
على ساحل الألم من شقوتي مرسي
أبى الله إلا أن أعيش مشرّداً
قريباً من البلوى، بعيداً عن الأنس
صواعق نار من فؤادي قذفتها
فروّحت عن قلبي ورفّهت عن نفسي

❖ ❖ ❖



النشـــر ومضامين كتب الأطفال

لينا كيلاني(*)

(كتاب الطفل) ما هو كتاب الطفل؟ هل نقصد به الكتاب الذي يصل إلى الطفل أم أنه الكتاب الذي يُقبل عليه الطفل؟

والنشر.. ما هو النشر؟ هل نقصد به إصدار أو إخراج كتاب إلى حيز الوجود مزداناً بالصور والرسوم والإخراج الذي يتناسب وعقلية الصغار فقط؟

(*) أديبة وكاتبة للأطفال (سورية).

- العمل الفني: الفنان شادي العيسمي.

أنا شخصياً لي تعريف آخر سواء لكتاب الطفل، أو لنشر كتب الأطفال.. فكتاب الطفل في رأيي هو ذلك الذي يلتزم بكافة الشروط الواجب توافرها في الكتاب الذي سندفع به إلى الصغار.. وهو بالتالي ذلك الكتاب الذي يقبل عليه الطفل بشغف

وحبور، ويلتصق به كأي مما يحب من مقتنياته.. هو ذلك الكتاب الذي يقرؤه، ويتمثله، ويحفظه ربما، لأنه يشعر أنه يحاوره، ويتطابق معه، وينسجم مع عقليته.

أما النشر فيمكنني أن أعرفه بمعنيين اثنين: إما نشر الكلام على صفحات الورق.. أو نشر كتب الأطفال أنفسهم.. وهذا ما نحن بصدده. فالنشر يجب أن يعني الانتشار، أما التوزيع فهو لدى دور النشر عبر قنوات معروفة ومدروسة، والغاية بالطبع هي إيصال الكتاب إلى أكبر عدد من الأطفال. وأؤكد على المكتبات المتنقلة بحيث تكون لدور النشر عربات مجهزة ولافتة للنظر كعربات الإسعاف مثلاً تتجول بين القرى والمناطق النائية فتوصل الكلمة الجميلة إليهم لا أن تنتظر مجيئهم إلى العواصم والمعارض حتى يقتنوا الكتاب. وقد أثبتت التجربة أن هذا الأسلوب ناجح ومفيد حتى على مستوى الكبار إذ أصبحت هناك سفن بالمكتبات تتجول بين الموانئ وبحار العالم.

ولا بد من الاعتناء بالفئة العمرية الأولى من الأطفال بحيث تقدم لهم كتب فيها رسوم وألوان، وربما تصاحبها موسيقى أو تكون مما يحتمل تعامل الطفل معها فلا تضيع، كالكتابة على القماش مثلاً الذي لا يتأثر إذ يتبلل، أو الألعاب التي تنشط الذكاء.

والنشر لا بد أن يعتمد على نقاط عدة أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

١- سبر التلقي عند الطفل.. واعتماد معايير محددة لهذا التلقي، بمعنى أن مهمة الناشر لا تنتهي فور صدور كتابه، بل إن عملية ثانية تبدأ في إحصاء ردود الفعل عند الأطفال تجاه الكتاب، وطريقة تلقيهم له، وآرائهم فيه.. وهي على درجة من الأهمية.

٢- على دار النشر أن تعمل أو حتى تضمن انتشار كتابها، كما يضمن المؤلف وصوله إلى الأطفال وهم هدفه أولاً وأخيراً.. وكم من المؤسسات تطبع الكتب، وتحسب على نفسها أنها طبعت، وتبقى الكتب مكدسة في المستودعات، أو تصل إلى عدد محدود من الأطفال؟!

٣- طالما أن هناك الطفل الذي يكتب له المؤلف، وينشر له الناشر، ويوزع له الموزع فإن على كل منهم مهمة خاصة به، والناشر يجب ألا يهتم بالتسويق من أجل العائد المادي فقط، بل

عليه ان يتابع ويهتم بتأثير كتابه على متلقيه، لأن العائد المعنوي من تربوي، وقيمي أخلاقي، ومن روحي ديني، وربما قومي، أو انتمائي إلى الوطن والأمة، الخ.. هو الأهم.

٤- من هو الطفل الذي يستهدفه الناشر؟.. هل هو الطفل العربي تحديداً.. أم ان على الناشر أن يهدف في انتشاره إلى عموم الطفل؟

أعود لأقول إن للكتاب ثلاث نقاط ارتكاز يتمحور حولها وهي: شكل الكتاب، وتوزيع الكتاب، ومضمون الكتاب. ولعلي سأتحدث عن مضمون كتاب الطفل كوني كاتبة للأطفال ولي الكثير من المؤلفات.

أقول إن أكثر ما يستوقفني حيال كتاب الطفل هو ما يتعلق بالموضوعات التي تعرضها كتب الأطفال والتي هي بين ايدينا، وما يستوقفني أيضاً أو يثير دهشتي في كثير من الأحيان أن الناشر لا يولي مضامين كتبه للأطفال كثيراً من العناية والتدقيق، إذ ليس الهدف هو كم الكتب المنشورة بل موضوعاتها، ومدى ثراء المادة الأدبية المطبوعة فيها. قد يتقدم كاتب ما مرموق ومعروف إلى الناشر بنص ليس بالضرورة أن يكون موفقاً ومقنعاً، ولكنه قد يفوز بنصه هذا على كاتب مبتدئ أو مغمور ولو أن لدى الأخير نصاً جيداً، بينما في هذه الحال ما يهمنا هو النص أو المضمون الجيد وليس الاسم البراق لصاحبه.

وبالمقابل ليقل لي أي ناشر عن كتاب نال في بلادنا ما ناله كتاب (هاري بوتر) لمؤلفته ك.ج. رولينغ مثلاً من حيث وقوف الناس أمام المكتبات بترقب لظهور طبعاته؟ - وأنا أسوق المثال دون أن أتعرض إلى رأيي في مضمون الكتاب ذاته- هل هذا لأن الناشر لا يراعي مضمون الكتاب؟.. ولو وجد لدينا الكتاب المناسب هل يمكن ألا يعرف الناشر كيف يكتشفه لأنه لا يعتمد للتقييم من هم أهل له من كتّاب محترفين، ومتخصصين علميين، وتربويين، ونقاد.. وأؤكد على كلمة نقاد؟

وإذا كان الأمر كذلك فالخطأ لا شك فادح في ألا يعتمد الناشر أهل الخبرة الصحيحة.

ولو تعرضنا إلى ما بين أيدينا من مضامين في كتب الأطفال لوجدنا أن أغلبها يعتمد أسلوب الخطاب التقليدي مع قليل من التجديد أو التغيير عند بعضهم، وبما لا يطغى على الخطاب التقريري القائم، إضافة إلى بساطة -إذا لم نقل سذاجة- هذه المضامين، دون أن ننسى أن بعض الكتّاب لا يلتزمون بقاموس الطفل اللغوي، فتأتي نصوصهم بكثير من

المفردات التي يصعب على الطفل فهمها أو إدراك معانيها، هذا إذا لم تدخل إلى النصوص بعض المفردات العامية بدل الفصحى. وأخيراً وليس آخراً.. فإن تلك المضامين في كتب الأطفال لم تعتمد في أغلبها الكتابة الأدبية الحقيقية.. فإذا بها تأتي بكتابات للأطفال لا بأدب حقيقي موجه للأطفال.. والمسافة بعيدة بين الأدب والكتابة.

وطالما أننا في عصر العولمة والتداخل الثقافي والحضاري حتى.. أتساءل ألا يجب أن يكون الخطاب شاملاً وعاماً.. وألا يكون الكاتب محدداً بالمجتمع العربي والإسلامي فقط ضمن قيمه ومفاهيمه ومنظوراته؟.. ولماذا لا يقرأ الطفل الأمريكي أو الأوروبي مثلاً قصة مكتوبة لطفل عربي ويتجاوب معها؟

وبالمقابل ألم يأخذ الغرب من أدبنا العربي قصة (علاء الدين) و(سندباد) وغيرها الكثير ليطورها برؤية معاصرة تناسب كل الأطفال سواء في عالمنا أو عالم غيرنا.. لا سيما وأن وسائل الاتصال أو الفضائيات قد قاربت بين أطفال العالم.

وأنا أشك في هذا المجال أن مؤلفة (هاري بوتر) قد اطلعت على تراثنا السحري الخرافي خاصة (ألف ليلة وليلة)، وصاغت عملها الذي اكتسحت به العالم. وفي الوقت ذاته فإن هذا لا يعني أن نقلد مثل هذا العمل.. بل أن نبتكر ما يماثله في زمن الإنجازات العلمية الباهرة.. وزمن الخيال العلمي. وهذه نافذة يمكن أن يطل منها الطفل على عالم الغد وبما يشحن لديه القدرات على الابتكار، والاختراع، والتفوق، لا أن نحدده في متعة القراءة فقط وإطلاق الخيال.

وأؤكد هنا على ضرورة ربط التعليم الابتدائي أولاً والإعدادي ثانياً بالإنتاج الطفولي، بحيث يتم الاهتمام بالمكتبات في المدارس فيمد الطفل يده إلى الكتاب الذي يحبه، أو يتعرف إليه، ويدخل من خلاله إلى الفن، وإلى المعرفة، وربما إلى العلم أيضاً، لأن الاعتماد على الأسرة بالطريقة النمطية -والتي نلح عليها دائماً- وهي أن تقرأ الأم لطفلها قبل أن ينام فهذه المسألة قد انتهت. فالأمهات الآن هن عاملات، ولهن مشاغلهن الخاصة، والقراءة قبل النوم أمر أصبح من المنسيات لأن التلفزيون وألعاب الفيديو قد حلت محل ذلك، إضافة إلى أن الأم المعاصرة أصبحت مرهقة بعملها واهتماماتها، وهي عموماً تسلم الأطفال للتلفزيون، وتستريح من مهمة ما قبل النوم.. فماذا يقدم للأطفال على التلفزيون؟..

أليس دور النشر معنية بما تنتجه من أدب الأطفال.. وأن تمد جسوراً إلى الشاشات المحلية أو العربية أو العالمية لكي تظهر هذا الإنتاج بوسيلة جديدة؟.. وما أكثر هذه الوسائل من رسوم متحركة إلى الصلصال إلى نوادي الطفولة إلى الأفلام الخاصة بالأطفال أيضاً.

وأنا أؤكد هنا أن الأفلام التي يكون أبطالها أطفال ليست بالضرورة تعني الأطفال بل يجب أن تكون هناك دراسة علمية ونفسية توائم بين ما يتطلبه الطفل وما يقدم له.

أما فيما يتعلق بالموسوعات، فمع احترامنا الشديد وتقديرنا لهذه الموسوعات، فهي لا تفيد الطفل كثيراً بشكل مباشر، وإنما بالمساعدة من الأهل، أو المدرسة، أو المشرف، أو المعلم، الخ.. لأن الطفل لديه طاقة محددة زمنياً للاستمتاع بقراءة نص ما، فهو لن يتنقل من نص إلى آخر وإنما يجب أن يضع يده على ما يهتم به فقط.

كما أننا يجب ألا نصور للطفل أن العالم من حوله ليس فيه إلا الجميل، والسوي، والمشرّف إذ لا بأس أن نهتم بموضوعات جانبية هي أدواء أو أحداث يمكن أن تطرأ على الطفل اليتيم، والتسول، والمرض، والتشرد في الشوارع، والانحراف إلى المخدرات مثلاً، أو غير ذلك فنلامسها في إنتاجنا الأدبي حتى تكون نصائح للمستقبل إن لم تصل إلى أيدي المقصودين بها فتصرفهم عما هم فيه أو تقومهم.. فيصبح الطفل على إطلاع بما يجري حوله، ويستطيع لو رأى متسولاً أو ولد شوارع أن يحلل إلى حد ما وضعه، أو تتبادر إلى ذهنه أي فكرة حول ما يمكن أن يقدم له ليخرج من هذه الحالة.

وأخيراً وليس آخراً.. فمرحلة الطفولة هي مرحلة متحركة، لا تتقيد في سن معينة بين السادسة والعاشرة مثلاً.. لأنها تتعلق بمستوى الأطفال وإمكانياتهم، فابن الثامنة إذا كان ذكياً أو واسع الأفق يستطيع أن يستوعب ما يقدم لابن الثانية عشرة وما فوق، والعكس صحيح.. ثم إن الطفولة مرحلة قصيرة جداً.. فيما بين الخامسة حتى البلوغ، وعلينا أن نستغلها إلى أبعد الحدود.. وتبقى المرحلة الأولى المبكرة بالطبع من الولادة حتى الخامسة هي في يد الأسرة.

وهكذا.. فإن الطفولة وعالمها الواسع هي اهتمامنا الأساسي لبناء الأجيال سواء كنا كتاباً.. أو أصحاب دور نشر.. أو معنيين تربويين بشؤون الطفولة.

ونحن قطعنا شوطاً كبيراً بحيث دخلت الفكرة لأذهان أطفالنا بأن لهم قصصاً خاصة بهم، وأفلاماً خاصة بهم، وفتحنا قنوات بيننا

وبين الطفولة، ولم يعد الطفل على هامش الكبار لكن هذه القنوات يجب أن تستكمل، ويتم التنسيق فيما بينها حتى تكون مجدية ونافعة تحقق الأغراض المرجوة منها، وتسعد الطفل.

كما أقترح أن يكون هناك تنسيق بين دور النشر من حيث المواد التي يقوم كل ناشر بنشرها، بمعنى أن تقسم خطط النشر بين المحلي والمترجم بنسبة تتلاءم مع طبيعة دور النشر واهتماماتها، فلماذا تنشر كل الدور قصصاً مترجمة بأن معاً بينما نحن بحاجة لملامسة موضوع ما معين مثلاً ولا أحد يقترب منه؟

ومن هموم النشر في مضامين كتب الأطفال لا بد أن أشير إلى الكم الكبير من المترجمات التي تحتفي بها دور النشر المختلفة، وتكتظ بها مكتباتنا سواء أكان المترجم كتاباً، أو مجلة تخطف عقول وقلوب الصغار بألوانها البراقة الجذابة ولو كان المضمون بعيداً عن عالم الطفل العربي في بيئاته المتعددة والمتشابهة بين أقطار الوطن العربي الواحد. ولا بد من الإشارة أيضاً إلى أن مضامين بعض الكتب المترجمة قد لا تشتمل على موضوعات إنسانية عامة تمس الطفل أي طفل في العالم كما هو الحال مع الأدب العالمي، أقول قد تكون هذه المضامين مغرقة في خصوصيتها الغربية بما لا يحقق لأطفالنا الفائدة التي نرجوها لهم من الكتاب الذي يقرؤونه.

وليقل لي بالتالي أي ناشر عن أي مشروع للترجمة قام أو سوف يقوم به لنقل بعض من الأدب الطفلي المحلي أو العربي إلى أي لغة أخرى مقابل ما يقوم به بمترجمات عن لغات متعددة ولثقافات أكثر تعدداً؟.. في هذه الحال لا يسعني إلا أن أطالب دور النشر وبهدف تحقيق التداخل الثقافي مع المجتمعات الأخرى.. بترجمات مقابلة من اللغة العربية إلى اللغات التي يترجم منها.

إضافة إلى كل ما سبق تجدر الإشارة ولو بشكل سريع أو عابر إلى أن معطيات جديدة أصبحت تدخل في عوالم الطفولة سواء لدينا كشعب عربي أو لدى الشعوب الأخرى، وهي ما يتفجر في العالم من كوارث طبيعية تستدعي قيماً إنسانية وتعاطفاً بين البشر، وكذلك الحروب التي تنبثق هنا وهناك بشكل لا يتوقعه أحد فإذا بكل مجتمع يعرض ذلك بمنظاره الخاص مما يخلق العداء بين أطفال العالم، ويبث فيهم الكراهية بين بعضهم بعضاً وهذا مما يزيد في المستقبل من ضراوة هذه الحروب وإشعال هذه النيران الحارقة لأنهم

سيكبرون وكل منهم مشحون بما ترسب لديه أثناء الطفولة. إذن فعلى كتّاب الأطفال أيضاً أن يعودوا إلى الحقائق الناصعة وإن يبثوها بهدوء وموضوعية بحيث لا يبعدون الأطفال عما يجري حولهم من جهة، ومن جهة أخرى يعطونهم أملاً وتفاؤلاً بالتآخي بحيث يكبرون تحت مظلة إنسانية شاملة.

ولا أبالغ إذ أقول إن الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون.. فهذه العداوات التي مضغها جيل كامل ولم يستطع ابتلاعها تتسرب طعومها إلى أفواه صغارهم فإذا بهم يضمرون الشر والعداء لغيرهم من الأطفال. ومن هنا كان لزاماً على كاتب الأطفال أن يجمع علوماً عدة إن لم تكن معلومات من حيث كونه مؤرخاً، ومحللاً سياسياً أحياناً، وراصداً لمجريات الأمور بحيث لا يشحن مؤلفاته بما يمكن أن يكون مزيفاً أو بعيداً عن الحقيقة لأنها مسؤولية بالدرجة الأولى قبل أن تكون متعة قراءة ومسرة للطفولة.

وإذ تنكشف الأمور مبكرة في الطفولة يكون نضج الوعي في المستقبل أكثر تسارعاً وأكثر تحكماً ليس بالمشاعر فقط بل بالأفكار أيضاً، فما بالنا ونحن نشهد هذه التمزقات في الأمة الواحدة بين العقائد والمذاهب والطوائف وحتى بين الأحزاب؟.. لأن على الطفولة أن تبنى من الذروة، من ذروة الصفاء والنظرة الشاملة للكون حتى إذا هبطت مع توالي الأيام إلى قاعدة الواقع الحياتي فلن تكون متطرفة ولا مغالية ولا حتى مصادمة لما حولها بل تأخذ الأمور بالحكمة والتروي والهدوء.

هذه لمحات من هموم كتاب الطفل الذي نتمنى أن يكون نجم أمل يقطفه الطفل من سماء الطفولة لينام على وسادته.. إنها ملاحظات استوقفتني أو وقفت عندها.. أرجو ألا تضيع بين أرض وسماء.

❖ ❖ ❖

حوار مع

★ **كمال فوزي الشرابي**
دكتور في التاسعة والسبعين

إعداد: عادل أبو شنب

حـــوار العـــدد ٢٩٠

كمال فوزي الشرابي: دكتور في التاسعة والسبعين!



حاوره: عادل أبو شنب(*)

عندما سرح من عمله في مؤسسة التبغ في دمشق، لم يعرف لماذا سرح، وعندما أعيد إلى عمله بعد عشر سنوات أمضاها في لبنان كان يعرف أنه لولا الرئيس حافظ الأسد لما أعيد.. لهذا يعشق الرئيس الراحل ويجله، ما دام حياً، ولهذا أهداه قصيدته. «سمفونية الإخلاص» التي يقول فيها:

(*) أديب وقاص سوري

(يا سيدي
لا
للطغاة لا
لن تعمل السيوف في الرقاب والرصاص..
أنت السيد الرؤوم.. والخلاص..)
تزوج الشعر..

في يوم من أيام أيار ٢٠٠٦م، تواعدنا على اللقاء في مقهى «الروضة» بعد أسبوع، ترك فيه عندي عدة دواوين، كان أصدرها، منها ما كتب عليه «للإعارة لمدة أسبوع» ومنها ما أهدا نيه. قرأت جميع ما صار عندي فوجدت شعراً وشاعراً بحق. قدرت أن النجاح والانتشار يخضعان للحظوظ، وأن الشرابي شاعر دؤوب، ينظم وينشر ويلقي، فهو قد تزوج الشعر منذ كان في الابتدائية، وجعله قضيته الأولى، حتى لا أقول الوحيدة.

- متى ولدت. مدّ الله في عمرك؟

• في دمشق عام ١٩٢٣م

- كيف بدأت مع الشعر؟

• منذ كنت في السنة الخامسة من عمري، كان والدي يغريني بحفظ أبيات من الشعر العربي الأصيل، وأذكر أنه كان يمنحني منحاً سخية عندما كنت أسمعه عدة أبيات من الشعر، حفظتها، فتراكم حفظي للشعر شيئاً فشيئاً، حتى حفظت دواوين كاملة؛ منذ نعومة اظفاري.

- هل كان والدك شاعراً؟

• كان محباً للشعر..

- ماذا كان يعمل؟

• كان مديراً للمالية في «اللاذقية».

- هل تذكر لي شيئاً مما حفظته من الشعر العربي؟

• حفظت لامية العجم للطغرائي، وأبياتاً كثيرة من لامية العرب لابن الوردي، وأبياتاً من الفخر للشاعر العربي الكبير المتنبي، وغيرها.

- هكذا بدأت ثقافتك؟ وما هو المصدر؟

• كان لدى والدي مكتبة عامرة، وكنت اقرأ كل يوم كتاباً، قرأت المكتبة كلها.

- أين درست؟

• في الكلية العلمية الوطنية. كنت تلميذاً داخلياً، وكان من رفاقي في المدرسة نفسها الشاعر المرحوم نزار قباني. إنه من مواليدي.

المكشوف والشمس

أصدر كمال فوزي الشرابي، وكان في عامه الثالث عشر مجلة سماها «الصرخة» بصفحات متنوعة، فيها يكثر الشعر، وفي العام الذي تلا، أي في سنته الرابعة عشرة بدأ كتابة الشعر، ولكن الشعر الموزون المقفى الذي لم يحد عنه أبداً.

- هل تذكر أبياتك الأولى؟

• كتبت قصيدة مطلعها: على ما أذكر:

ردي إلى فؤادي
يا من نسيت ودادي

- كان شعر غزل؟

• أجل. بحكم سني وقتئذ. كنت في سن المراهقة.

- أين كنت تنشر؟

• كنت أرسل نتاجي الشعري إلى مجلة «المكشوف» التي كان صاحبها شيخ الأدباء «فؤاد وحيشي» وقد نشر قصيدتي الأولى، ثم تابعت النشر في «المكشوف» ومجلة «الشمس» اللتين كانتا تصدران في بيروت، وانقطعتا بعد ذلك بمدة.

ديوانه الأول

راح الشرابي يتابع نظم الشعر بالتوازي مع دراسته الابتدائية ثم الثانوية ثم الجامعية «حيث نال إجازة في الحقوق من الجامعة السورية، كما كانت تسمى الجامعة الوحيدة في سورية. وعين موظفاً في المؤسسة العامة للتبغ في مدينة اللاذقية، وفيها، تلك المدينة الساحلية الجميلة، قرر مع مجموعة من أصدقائه الأدباء إصدار مجلة شعرية، اختاروني رئيساً لتحريرها..

- ماذا كان اسمها؟

• القيثارة. أليس اسماً جميلاً؟

- كيف كانت؟

• بدت كأنها امتداد لمجلة «أبولو» التي كان يصدرها في القاهرة أحمد زكي أبو شادي. كانت «القيثارة» تصدر بـ ٦٠ صفحة مرصوصة، وكانت تتناول الشعر وفنوناً جميلة أخرى، وقد سدت فراغاً كبيراً في الساحة الأدبية.

- متى كان زمن إصدارها؟

• منذ عام ١٩٤٦م، وحتى نهاية عام ١٩٤٧م، لكنها توقفت لأنني، من ضمن الأسباب المختلفة، نقلت إلى دمشق، فتعذر عليّ نقلها إلى العاصمة..

- وأكملت رحلتك مع الشعر؟

• أجل. أصدرت ديواني الشعري الأول عام ١٩٦١م، وكان بعنوان «قبل لا تنتهي» ألم تقرأه؟

- أين ومن نشره؟

• صدر في بيروت عن «المكتب التجاري» الذي كان مديره زهير البعلبكي، واستقبل استقبالاً رائعاً، كما كان شعري يستقبل.. ولازال.

الحرية والبنادق

حدثت نكسة في حياة كمال فوزي الشرابي عام ١٩٦٦م عندما سرح من عمله الوظيفي دونما سبب يعرف. فذهب إلى لبنان، وعمل مديراً لمكتب الشاعر اللبناني الكبير سعيد عقل، كما راح يدرس الأدب العربي واللغة والأدب الفرنسيين، وينشر قصائده في الصحف والمجلات التي كانت تصدر في تلك الفترة، وفي

عام ١٩٧٤م أصدر ديوانه «الحرية والبنادق» ومن نكسة تسريحه، إلى كارثة نهب بيته في «الحي الجديد» قرب «عين الرمانة»، وجد سبباً إلى الاستنجاد بالرئيس السوري الراحل حافظ الأسد، خاصة بعد أن بدأت الحرب الأهلية.

- حدثني عن تلك الفترة؟

• كان مما سرق مئات النسخ من ديواني «الحرية والبنادق» الذي أشيد فيه بفلسطين وضرورة تحريرها، مما جعل بعضهم يحقد علي، وينهب بيتي ومتاعي كله. وقتئذٍ استنجدت بالرئيس الراحل حافظ الأسد الذي لم ينجدني فحسب، بل أيضاً أعادني إلى وظيفتي في دمشق. فأنا أكن له عظيم الاحترام والحب، ما دمت حياً، إنه الرئيس العظيم المنصف.

بدا الشاعر كمال فوزي الشرابي متأثراً بعظيم النجدة التي قدمت له في تلك الفترة، وقد رأيت ملامح من الدموع تغزو عينيه.

- حدثني عن الجانب الآخر من حياتك؟

• أي جانب تعني؟

- أعرف أنك كتبت الزجل وغناه كبار المطربين والمطربات؟

• أجل: لحن كبار الملحنين الزجل الذي كتبته خصيصاً ليغنى. وقد غُني.

- من هم الملحنون والمطربون الذين غنوا أشعارك؟

• من الملحنين محمد محسن، نجيب السراج، إبراهيم جودت، سهيل عرفة، عدنان أبو الشامات، سمير حلمي، ومن المطربين، المطربة نازك، نجيب السراج، فاتن صيداوي، كنانة القصير. المرحومة ربى الجمال. وآخرون.

- أما زلت تكتب الزجل؟

• مازلت.

- لكن المطربين الجدد لا يقصدونك هذه الأيام؟

• هذا لأن عندي اهتمامات أخرى، في هذه المرحلة.

- ما هي؟

• أقوم بترجمة بعض النصوص الأدبية وأنشرها في الصحف، مع بعض المقالات.

- طيب. هل تعطيني نموذجاً من زجلك؟

• «مشي معي نعمل سوا مشوار
عند المسا
مشي معي نعمل سوا مشوار
ما بينتسى

- أعرف أن هذا الزجل لجورج عشي..؟

• كلا. إنه لي.

- هل عندك نموذج آخر لزجلك؟

• قلبي معك
مطرح ما بدك روح
بازحف وراك لاتبعك

ولو كنت كلي جروح..

- من غناه؟

• ما عدت أذكر. تلك الفترة ضاعت في سراديب ذاكرتي.

خمسة دواوين..

- هل لديك شيء تنشره قريباً؟

• سأعيد طبع دواويني المطبوعة سابقاً، وأهيئ للطبع خمسة دواوين جديدة.

- ما هي؟

• ديوان باسم «جنة العاشقين» وثان باسم «دفتر المحبين» وثالث بعنوان «السمفونية البحرية» ورابع بعنوان: «البياض العاشق والوردة الدمشقية» وخامس «بواكير القول والجمال» وهذا سيضم أعمالي القديمة في فترة المراهقة والشباب. إن دواويني هي أولادي يا أستاذ عادل.

- هل لك خصوصيات؟

• أحب الموسيقى، وأقضي أوقاتي في سماعها، إن كانت هذه الخصوصيات التي تعنيها.

- هل أنت الآن وحيد؟ أليس لديك أولاد غير دواوينك؟

• نعم.. لدي.

- من هم؟

• تزوجت متأخراً عام ١٩٦٤م، ولم أرزق بأولاد. ابني «هيثم» الذي يعمل مهندساً في باريس، وابنتي التي تزوجت في بيروت، وصرت جداً منها هما ابناي. لكن الطلاق حدث بيني وبين زوجتي الأولى أيضاً، وكنت تزوجت من أم أولادي وكان عمري أربعاً وثلاثين سنة، غير أن زواجي الثاني لم يعطني أولاداً، كما قلت وقد طلقت

فارس المنتديات

يعتبر كمال فوزي الشرابي الآن سيد المنتديات، فهو يقيم الندوات يقرأ فيها شعره، ويقدم ما يترجمه عن الأدباء والفانين، وينشر كل ذلك في الصحف والمجلات، وقد جرت معي قصة عن الشاعر، جديرة بأن تروى.

ما لم يقله..

بعد أن لقيته في «الروضة» بعدة أيام، تسنى لي أن أزور بيروت، وبالصدفة، عرفت أن «غسان زكريا» صاحب مجلة «سوراقيا» والمقيم في لندن، حيث يصدرها، موجود في بيروت. زرته في بيته باعتباره واحداً من أصدقائي. وفي مكتبه حمل إليه الفاكس الرسالة التالية:

(أخي ورفيقي الحبيب غسان

تحيا سورية. تهنئتي القلبية لعودة «سوراقيا. الغالية. فقد اشتقنا، أنا ورفاقي هنا، إليك وإليها..

لي قصيدتان طيه أرجو نشرهما معاً، وعلى سبيل التفكهة والتسلية، أرفق بكتابي قصيدة عن «حبوب البنا» للمرحوم الدكتور وجيه البارودي.

أرسل إليك نسخة من قصيدتيّ المشوهتين المنشورتين في عدد «سوراقيا» ١٠٤٣ تاريخ ٢٢ آب ٢٠٠٥ لإجراء اللازم.

لك أن تبارك لي بحصولي على الدكتوراه مؤخراً في الأدب والترجمة.

أرفع يدي باليمين، ولك محبتي وإعجابي على الدوام»

المخلص

د. كمال فوزي الشرابي..)

استأذنت الصديق غسان بنسخة من هذه **الرسالة، لأنني وجدتها ضرورية لحواري مع الشاعر الكبير. لماذا؟** لأنها تلقي أضواء على حياته، لست أدري لماذا لم يقلها، أو لأنني أنا شخصياً قصرت في سؤاله عنها، وهي أولاً: كونه حزبياً فهو سوري قومي اجتماعي، وقد أكد ذلك لي الصديق غسان، كما تؤكده عبارة «تحيا سورية» التي استهل بها الرسالة، وثانياً أنه يستخدم صلاته الشخصية في نشر إنتاجه، وليس في هذا مذمة، فالشاعر والقاص والأديب يحتاجون إلى وسائل نشر ينشرون فيها. والأمر الثالث برمه وضيقه من الأخطاء التي ترتكب بحق قصائده، وهذه تحسب له، فهو يريد أن يتعرف القرّاء على قصائده خلواً من الأخطاء، والأمر الرابع أنه يرسل قصيدة لشاعر آخر «على سبيل التفكهة والتسلية». والخامس، وهذا هو الأهم، هو أنه أصبح دكتوراً في الأدب والترجمة، وهو ما لم يقله لي، وعرفته عن طريق الصدفة!

شعر عمودي

والقصيدتان اللتان ارسلهما إلى غسان جميلتان، وهما من الشعر العمودي الذي يلتزم به شاعرنا، ولهما وزن وقافية وموسيقى، في وقت غزانا فيه الشعر الطلق المرسل غير المفهوم وغير الموزون، وصار تقريباً الشعر الوحيد الموجود في الساحة الأدبية للأسف.

والقصيدة الثانية مرسلة **«إلى صديقي نزار قباني»** بمناسبة **ثماني سنوات مضت على رحيله** (ولد نزار قباني في **٢١ آذار ١٩٢٣ فهو من** لداته لكنه توفي في **٣٠ نيسان ١٩٩٨م**)، وفيها يقول: وقد أذن لي غسان بنشرها:

لو عدت حياً ما تراك تقولُ
وعراقنا في داره مقتول
والغرب في لبنان يسرح سيداً
أتباعه سرب الذئاب يجول
متعصبون، يحللون بحقدهم
ما حرم القرآن والإنجيل

❖ ❖ ❖

لا خيرفي غرب تصهين كله
ما فيه إلا تابع وذليل
ما «سايكس بيكو» سوى فخ لنا،
لهلاكنا نصبته إسرائيل

❖ ❖ ❖

أنزار! لا تصرخ فقد مات الألى
كانوا البواسل والزمان ميل
أين الأباة؟ سدى تجود بآهة
إن الأباة بشرقنا لقليل

❖ ❖ ❖

أترى العروبة تنحني في ذلها
أترى يضيء ليلنا قنديل؟
إن لم توحدنا السيوف فإننا
صوت يضيع في الزمان ذليل..

دكتور في التاسعة والسبعين.

هذا هو الدكتور الشاعر كمال فوزي الشرابي، ناذراً نفسه للشعر وللأدب والترجمة، ولعلي أول من يقرن اسمه بلقب دكتور، وهو الذي نال هذه الشهادة العلمية في وقت متأخر، فقد بلغ التاسعة والسبعين من عمره، مدَّ الله له فيه، ومتعنا بقصائده وأدبياته وبدواوينه الخمسة القارئة وإنا لمنتظرون.

لقطات من حياة

الشاعر د.شرابي

• أراني بعض صوره التي يبدو فيها في قمة الوسامة كما هي حاله في سن التاسعة والسبعين.

• كمال فوزي الشرابي.. ملتزم بمواعيده بالدقيقة، بل بالثانية.

• عندما بدأت أوجه إليه الأسئلة، راح يملي عليّ الأجوبة، كأنه أستاذ وأنا تلميذ، فلما أريت له أن لي أسلوبي في هذه الحوارات امتثل.

• معه قائمة بأسماء زملائه وأصدقائه الأدباء، يدعوهم بنفسه على أرقام هواتفهم لحضور أمسياته.

• له كتاب شعري اشترك فيه مع عدد من الشعراء.

• غالباً ما يمضي بضعة شهور في السنة في بيروت بضيافة ابنته المتزوجة هناك.

❖ ❖ ❖

متابعات

* صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

* الحداثة والأخلاق — محمد سليمان حسن

٢٩٨ متابعـــــات

صفحات من النشاط الثقافي

د.أحمد الحسين(*)

مكتشفات أثرية في سورية:

أكد نظير عوض رئيس دائرة آثار دمشق الذي شارك البعثة الفرنسية في أعمال التنقيب عن الآثار وسط سورية اكتشاف أطول سور في البلاد يعود إلى فترة البرونز الألف الثالث قبل الميلاد، وقال، إن البعثة الفرنسية للمسح الأثري اكتشفت في بادية السلمية التابعة لمحافظة حماة أطول سور في سورية، بلغ طوله ٢١٠ كيلومتر، وعرضه ٨٠-٩٠ سنتيمتر، مضيفاً: أن البعثة تتبعت آثار السور في مساحة جغرافية واسعة، إذ يمتد من جنوب سهل حسياء وسط البلاد، ويصعد جبال لبنان الشرقية ليتجه باتجاه الغرب، وصولاً إلى جبل جمرة على الحدود اللبنانية، آخر نقطة مرتفعة قبل الانحدار باتجاه منطقة البقاع.

(*) باحث وكاتب في التراث العربي (سورية).

وأشار عوض إلى أن التنقيب عن هذا السور استغرق عمل عدة مواسم أثرية وقد أطلق عليه اسم سور (عبيسان جمرة) ويعود تاريخه إلى فترة البرونز الألف الثالث قبل الميلاد، مبيناً أهمية السور من الناحية الأثرية والتاريخية، كونه السور الوحيد المكتشف بهذا الطول في سورية، والذي أرخ إلى فترة تاريخية مهمة قد تسفر الأبحاث عن علاقة هذا السور مع المواقع الأثرية المنتشرة إلى الغرب منه ولاسيما المواقع أو المدن الكبيرة التي تؤرخ على نفس الفترة.

وفي تدمر عثرت بعثة أثرية بولونية تعمل في موقع اللات بجانب معسكر ديوقلسيان على لوحتين نادرتين لرسوم تمثل الحياة في تلك الحقبة، وقال مدير متحف تدمر خليل الحريري: إن اللوحة الأولى تمثل مشهداً لفارس يمتطي حصاناً، ويحمل بيده اليمنى خروفاً ليقدمه أضحية للربة اللات، فيما تمثل اللوحة الأخرى مشهداً لصيد الحيوانات المفترسة يظهر فيها فارس يمتطي حصاناً وبيده قوس نشاب يرمي به حيوان الفهد لاصطياده.

وذكر الحريري أن المنطقة التي تعمل بها البعثة البولونية منذ ثلاثين عاماً يعود تاريخها إلى القرون الميلادية الثلاثة الأولى، وهي فترة ازدهار مدينة تدمر التاريخية، كما تم العثور في تدمر على اكتشاف أثري هام يعد الأول من نوعه في المنطقة، وهو عبارة عن نصب تذكاري منحوت من الحجر الكلسي، يعود لقائد عسكري من الفرقة الشامية التي كانت متواجدة بتدمر في بداية القرن الأول الميلادي أقامه له جنوده بعد وفاته تخليداً لذكراه، وذلك حسب ما تشير الكتابة اليونانية المنقوشة على هذا النصب التذكاري، الذي يبلغ ارتفاعه ٢٢٥ سم وعرضه ٦٠ سم، ويزن أكثر من طن ونصف الطن. «١»

❖ **افتتاح المتحف القبطي بالقاهرة:**

افتتح الرئيس المصري حسني مبارك المتحف القبطي الذي يعد أحد أهم المتاحف المصرية بمنطقة مجمع الأديان بمصر القديمة في القاهرة، وذلك بعد الانتهاء من أعمال الترميم والتجديد للمتحف وملحقاته، والتي زادت كلفتها على أكثر من خمسة ملايين دولار.

وبهذه المناسبة أكد وزير الثقافة المصري: أن المتحف أعيدت صياغته بالكامل، ويعد حالياً واحداً من المتاحف الرئيسية في مصر، ويصنف بأنه من أهم المتاحف التي توضح جوانب العصر القبطي على مستوى العالم، مضيفاً: أن المتحف أنشأه مرقص باشا سميكة عام ١٩١٠، ليجمع فيه المادة الأثرية من الكنائس والأديرة

القديمة بكافة أنحاء مصر، وساعد على دراسة تاريخ مصر منذ بدايات ظهور المسيحية وحتى الآن، والكشف عن تاريخ مصر وعن تاريخ هذا العصر في منطقة وادي النيل.

ويضم هذا المتحف آثاراً متنوعة مكتشفة في أرجاء مصر، وقد تم تزويده بأجهزة الكترونية للمراقبة كما جرى ربط المبنى القديم للمتحف بالمبنى الجديد عن طريق ممر صناعي معلق ليتمكن الزائر للمتحف من التجول في المبنيين في ضمن سياق وسيناريو عرض واحد، وتم كذلك تزويد المتحف بأحد فناري العرض المتحفي التي تضاء الكترونياً بمجرد مرور الزائر أمام الفنارين، بالإضافة إلى تطوير نظام العرض المتحفي لحوالي ٣٠ ألف قطعة أثرية، ويتميز بالإبداعات الفنية للأسقف المستعملة، والتي أخذت من قصور قديمة لأثرياء الأقباط، وكذلك النافورات والفسيفساء والأعمدة الرخامية، ولوحة جدارية تمثل دخول السيد المسيح مصر داخل إكليل من الزهور وأيقونة دخول العائلة المقدسة، ويحتوي كذلك آلاف القطع الأثرية ما بين أحجار وصور جداريه وايقونات ومخطوطات ونسيج، وهو الفن الذي اشتهر بإتقانه الأقباط بالإضافة إلى مجموعات مختلفة من العاج والعظم والزجاج والمعادن والفخار والخشب والخزف.

يذكر أيضاً أن الهيئات الثقافية المصرية تواصل العمل لإنجاز بناء المتحف المصري الكبير الذي تجري إقامته على مقربة من هضبة الأهرامات، وقد وصف هذا المشروع بأنه سيكون أكبر متحف في العالم للحضارة المصرية القديمة، ومن المنتظر الانتهاء منه بعد خمسة أعوام قادمة.«٢»

❖ كنوز توت عنخ آمنون من الفضاء:

نقل عن باحثين وخبراء في مجال الفيزياء انهم اكتشفوا لغز قطع الزجاج النادر التي عثر عليها في خزائن الفرعون الشاب توت عنخ آمون، الذي حكم مصر قبل ثلاثة آلاف عام مؤكدين في تفسيرهم لذلك أن نيزكاً ضخماً تحول إلى كرة من النار عندما دخل الغلاف الجوي ارتطم بأرض صعيد مصر، وتحول إلى نوع من اللافا بعد أن اختلط برمال مصر عند درجة حرارة تقدر بنحو ١٨٠٠ درجة مئوية، وبعد أن برد تحول إلى نوع من الزجاج النادر.

وكان العلماء لسنوات طويلة يبحثون عن سر الزجاج الأصفر والأخضر الذي نحت على شكل جعارين ملكية عثر عليها عالم الآثار البريطاني هوارد كارتر بالأقصر بجنوب مصر عام ١٩٢٢ عند اكتشافه لأكبر كنز أثري فرعوني عرفه التاريخ، وظل علماء الآثار لسنوات بعيدة

يقولون: إن قطع الزجاج جاءت من مكان يعرف باسم بحر الرمال الأعظم، دون تحديد كيفية تشكيل الزجاج.

وذكر مارك بوسلف الخبير الفيزيائي من المعامل الحكومية في نيومكسيكو: أن سرعة نيزك بعد أن تحول إلى كرة من النار عند درجات حرارة عالية قادرة على صهر الرمال والصخور عند ارتطامه بقوة بالأرض، شارحاً بوسلف باستخدام تقنيات الكومبيوتر ارتطام قطعة من نيزك قطرها ٣٩٠ قدماً بسرعة ١٢,٥ ميل في الثانية، وكمية الحرارة العالية التي تولد وتكون كافية لإنتاج الزجاج بعد صهر الرمال والصخور دون إحداث حفرة في الأرض، مشيراً إلى أن كرة النار تكون قد تفتتت عند دخولها الغلاف الجوي، وقطع الزجاج النادرة التي كونت الجعارين الملكية كان لها وضع خاص عند الفراعنة.

وبهذا الصدد قال الباحث الأثري أحمد عثمان: إن المصريين القدماء كانوا يقيّمون الأحجار نصف الكريمة مثل الفيروز والعقيق، وكانوا يعتقدون أن لها تأثيراً على روح الميت في الحياة الأخرة، أما الجعران فكان بالنسبة لهم يمثل الحياة الأبدية، وتحدث العالم الأثري هوارد كارتر في مذكراته بعد أن اكتشف قبر توت عنخ آمون عام ١٩٢٢، عن القطع الزجاجية النادرة من العقيق باللونين الأخضر والأصفر.

إلا أن عالماً جيولوجياً إيطالياً أجرى بحثاً عن الجعارين الملكية الزجاجية في كنوز الفرعون الشاب عام ١٩٩٩، وأكد أنها ليست من العقيق، وهو حجر كريم، ولكنها من زجاج طبيعي تعود مكوناته إلى بحر الرمال الأعظم على بعد ٥٠٠ ميل جنوب القاهرة، يذكر أن كنوز الفرعون توت عنخ آمون الذي حكم مصر قبل أكثر من ٣٠٠٠ عام ستنتقل من أميركا إلى قبة الألفية بلندن العام المقبل، وسيرى البريطانيون على الطبيعة قطع الزجاج المثيرة للجدل بالإضافة إلى قطع فنية أخرى «٣».

❖ فلكلور الخليج في باريس:

احتضن معهد العالم العربي في باريس أسبوع الأيام الموسيقية الخليجية، التي شاركت بفعالياتها عدة دول منها: قطر والكويت والبحرين والإمارات العربية المتحدة، حيث قدمت فرقة الدوحة الفولكلورية القطرية رقصة «العرضة» مرفقة بالأشعار الشعبية، وهي رقصة حربية يتقابل فيها الخصمان ويرددان الأبيات الشعرية بشكل جماعي، وبأيديهم السيوف التي باتت تستبدل اليوم بالبنادق، كما يتم أداء الإنشاء بالتداول ما

بين الطرفين، تؤدى في المناسبات الاجتماعية والأعياد الوطنية أو الدينية بحضرة شاعر يجلس على أكتاف أحد الراقصين بهدف أن يكون صوته أعلى، وأن يتمكن من التأثير أكثر في الخصم.

كما قدمت قطر أمسية غنائية تضمنت أصوات النساء والأغاني البحرية، وفيها أدت النساء مع فرقة الدوحة الشعبية أغاني «الدزة» التي ترتبط بمواسم الزواج وأغاني «دق الحب» وهي أغاني تراثية مرتبطة بحياة المرأة وعملها التقليدي، ورغم أن العمل في الحبوب اختفى من نظم حياة القطريين فإن الأغاني التي ولدها لا زال انتشارها واسعاً بين السكان، كما أدت الفرقة نوعاً آخر خاصاً بالنساء يعرف بـ «المرادة» وهو فن يقام بمناسبة الزواج أو عودة الغائب حيث ترتدي النساء أفضل ما لديهن، ويغنين فرحة اللقاء ويستخدمن الأشعار الشعبية.

أما القسم الثاني من الأمسية فكان لأغاني البحارة وصيادي اللؤلؤ، وهو فن شعبي واسع الانتشار في قطر وفي الخليج عموماً، رغم انقراض مهنة صيد اللؤلؤ الطبيعي منذ الثلاثينات وحتى قبل ثورة النفط بسبب ولادة اللؤلؤ الصناعي.

و قدمت البحرين في سياق تواصل فعاليات هذا الموسم الموسيقي الخليجي حفلة تمثل غناء «الفجيري»، وهو لون يتغنى بالبحر والبحارة ويتم أداؤه جماعياً أيضاً وأشعاره وألحانه تعود لمجهولين هي الأخرى، وهو بدوره يعم أنحاء الخليج، ويتم أداؤه اليوم في الدور أو في الهواء الطلق، وليس على متن السفن، وينقسم هذا النوع إلى خمسة أقسام يحددها الإيقاع السريع أو البطيء، ويبدأ الفجيري بموال حزين يتألف من سبعة أبيات منشدة على مقام الحجاز عادة، وتقوم الفرقة بترديد البيت السابع والمشترك بين غناء الفجيري في مختلف بلدان الخليج مع عبارة «الحكم لله» التي تعتبر اللازمة العامة لهذا الغناء، وكانت الأيام الخليجية في المعهد استهلت بالـ «الصوت» من الكويت مع فرقة حمد ابن حسين، ويتم أداء هذا الغناء الذي شاع منذ القرون الأولى للإسلام بصحبة العود والدفوف والطبل والطبلة، وأدخلت عليه حديثاً آلات مثل القانون أو الكمان، كما قدمت كذلك أغاني البحر في نسختها الكويتية التي تمتاز بالتصفيق الجماعي، والغناء المصحوب بآلات الإيقاع، وقد طور هذا النوع في الكويت حمد بن محمد بن الحسين مما ساهم في حفظ النوع الشعبي غير المدون، والذي ينقل بالسماع والمشافهة.«٤»

❖ الملتقى العلمي للقاموسية بتونس:

اختتم الملتقى العلمي الدولي الرابع للقاموسية الذي نظمته الجمعية المعجمية العربية بتونس بالتعاون مع وحدات بحث وطنية ومؤسسات بحثية مغربية وفرنسية، والتي شارك فيها مختصون وجامعيون من تونس والمغرب الأقصى ومصر والعراق ولبنان وفرنسا وبولونيا تدارسوا مواضيع تتعلق بمسألة التعريف وقضاياه في القاموس إضافة إلى مسائل أخرى تهم بالخصوص القواميس العربي القديمة.

وأكد وزير البحث العلمي والتكنولوجيا وتنمية الكفاءات التونسي أهمية الملتقى وجديته في طرح ونقد المواضيع المتصلة بالقاموس ولاسيما موضوع «التعريف» إذ توفق المشاركون إلى تعميق النظر في أنواع التعريف، وخاصة التعريف اللغوي في قواميس ألفاظ اللغة عامة والتعريف المنطقي في القواميس المختصة، ولاحظ أن القضايا اللسانية شغلت حيزاً هاماً من البحوث المقدمة بالمناسبة معتبراً أن تدارس هذه القضايا يعد مغنماً كبيراً للقاموسية العربية، التي ما زالت تبحث عن أنجع المناهج في الجمع والوضع لتقديم إنتاج قاموسي عربي جيد للقارئ يضاهي الإنتاج القاموسي في اللغات الحية الأخرى من حيث المادة المعجمية الموصوفة أو المعالجة القاموسية.

كما أبرز الوزير أهمية دور القاموس في المحافظة على اللغة وإثرائها وتمكينها من مواكبة المتغيرات العالمية على مستوى الظواهر الاجتماعية والتطورات العلمية والتكنولوجية إلى جانب مساعدة المختصين على التوصل إلى دراسة مختلف الفترات التاريخية وتحديد إسهامات الشعوب في الحضارة الإنسانية. «ﻫ»

❖ مخطوطات نادرة بدار كتب أبو ظبي:

يعتبر قسم المخطوطات ومصوراتها أحد أهم أقسام دار الكتب الوطنية، التابعة لهيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ليس لأنه يعنى بكل ما يتعلق بالتراث المخطوط ومصوراته فحسب، بل لأن عدد المخطوطات التي يقتنيها اليوم قد يزيد عن الـ ٤٠٠٠ مخطوط نادر ونفيس في العديد من الموضوعات، تم جمعها على مدى عدة سنوات من مختلف أنحاء العالم، وهي تمتاز بأنواع نادرة ومتميزة من الخطوط والزخارف وغزارة الحواشي والهوامش.

ومن أبرز مقتنيات دار الكتب الوطنية: تفسير نادر للقرآن الكريم بالحروف العربية

غير المنقوطة، وهو تفسير «سواطع الإلهام» للعلامة فيض الله بن المبارك الأكبر آبادي أبو الفيض الملقب بـ «فيضي»، والذي لم يستخدم أياً من الحروف العربية المنقوطة في تفسيره، وكانت ولادته سنة ٩٥٤هـ في الهند، وكان حريصاً على جمع الكتب النفيسة، حيث ترك الكثير من المصنفات التي تدل على اقتداره وتمكنه من مختلف العلوم وآلاتها سواء باللغة العربية أو الفارسية، كما نظم في مقدمة تفسيره قصيدة مدح وإطراء وتقريظ لتفسيره، نهج فيها نهجه في التفسير، من حيث استخدام الحروف غير المنقطة.

كما تضم دار الكتب الوطنية خمسين مصحفاً شريفاً مخطوطاً بخطوط متنوعة بين النسخ والمغربي والفارسي، ويتراوح قدم نسخها ما بين ٤٠٠ سنة وحتى ١٥٠ سنة، وهي ذات زخارف رائعة بماء الذهب والألوان المتنوعة، ومن أبرز ما تضمه الدار كذلك مخطوطة نادرة من ٣٠٠ صفحة باسم «عنوان الشرف الوافي» للعلامة إسماعيل بن أبي بكر بن عبد الله المقري المتوفى سنة ٨٣٧ هجرية، وتضم المخطوطة خمسة علوم هي الفقه والنحو والتاريخ والعروض والقوافي، وقد كتبت بطريقة إبداعية بحيث تقرأ من كل الاتجاهات، ويمثل كل اتجاه علماً قائماً بذاته، فالحرف الأول من كل سطر إلى آخر المخطوطة يكون علماً مستقلاً إذ قرئ بصورة تتابعية، والكلمة الرابعة من كل سطر حتى آخر المخطوطة تكون موضوعاً مستقلاً، والحرف الأخير من كل سطر إلى آخر المخطوطة يمثل علماً آخر، ولو قرئت المخطوطة في شكل عادي كسطر كامل تكون موضوعاً، وفي حال قراءة الكلمة السابقة من كل سطر إلى آخر المخطوطة تكون موضوعاً مستقلاً.

ومن النسخ النادرة مخطوطة «مجالس في التصوف» أقدم مخطوطة في الدار، تم نسخها سنة ٦٧٦ هجرية، وهي عبارة عن مجموعة مقالات في الوعظ والإرشاد مجهولة المؤلف، كتبت بأسلوب السجع وبخط نسخي جيد ومقروء، وهناك أيضاً مخطوطة بعنوان «إعراب إظهار الأسرار» في النحو، من تأليف العلامة عبد الله محمد ابن ولي من علماء القرن الثاني عشر الهجري، وهي بخط مؤلفها، ويقوم أحد الباحثين بتحقيق المخطوطة لنيل درجة الماجستير من الجامعة اللبنانية.

كما تضم الدار مخطوطات مزخرفة ومؤطرة بالذهب الخالص أهمها مخطوطة بالخط الفارسي لكتاب «أسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني الأشعري الشافعي نسخت في

القرن الثاني عشر الهجري، وتوجد بها أيضاً مخطوطات في الموسيقى والفلك والشطرنج والكيمياء، منها مخطوطة نفيسة من ٢٥٠ ورقة تشرح علم الكيمياء بالشعر «غاية السرور في شرح ديوان الشذور» لمؤلفها أيدمر بن علي بن أيدمر الجلدكي المتوفى عام ٧٤٣ هجرية، ونظمها الشاعر علي بن موسى الأندلسي الحكيم بخط نسخ جميل، ويعود تاريخ نسخها إلى عام ١١٠٠ هجرية.

يشار إلى أن القسم مزود بأحدث الوسائل والتجهيزات التي تساعد المحقق والباحث من مصادر وفهارس وكشافات وأدوات بصرية وتصويرية وغيرها، فضلاً عن أحدث التقنيات التي تعمل على تعقيم المخطوطات وحمايتها من مختلف عوامل التلف، ويهدف القسم إلى نشر الوعي المخطوطي تجاه الثروة العلمية، والمساهمة في كل ما من شأنه أن يساعد على جمع وتحقيق ونشر المخطوطات العربية التي يتم جمعها، إما أصولاً عن طريق الشراء أو الإهداء، أو عن طريق المصورات لها بالمايكرو فيلم أو المايكرو فيش، أو بالشراء من المكتبات العالمية التي تمتلك أصول المخطوطات والتبادل والإهداء معها. «٦»

❖ آسيا جبار تدخل الأكاديمية الفرنسية:

دخلت الأديبة والمخرجة السينمائية الجزائرية آسيا جبار التي دافعت في نتاجها الروائي عن حقوق المرأة في العالم العربي إلى الأكاديمية الفرنسية بعد انتخابها عضواً بين أعضائها «الخالدين»، إذ كانت جبار البالغة من العمر ٦٩ عاماً سباقة في مجالات شتى، فكانت أول امرأة جزائرية تنتسب إلى دار المعلمين في باريس عام ١٩٥٥، وهي اليوم أول امرأة مسلمة من المغرب العربي تدخل الأكاديمية العريقة.

ولدت آسيا جبار واسمها الحقيقي فاطمة الزهراء عام ١٩٣٦ في شرشال غرب الجزائر العاصمة وكان والدها أستاذاً مدرسياً، وبدأت مشوارها الأدبي عام ١٩٥٦ برواية «الظمأ» تلتها «قاقدو الصبر» عام ١٩٥٨ ثم «أطفال العالم الجديد» ١٩٦٢، وفي عام ١٩٨٥ بدأت مرحلة جديدة من إبداعها برواية «الحب والفانتازيا» تلتها «الظل السلطاني» عام ١٩٨٧ ثم «بعيداً عن المدينة» (المنورة) عام ١٩٩١. وقالت عند صدور «الظل السلطاني» إن «المغرب برمته رفض الكتابة، النساء لا يكتبن، إنهن يطرزن ويضعن أوشاماً وينسجن بسطاً ويتبرجن، الكتابة تعني أن تعرض نفسك، وإذا أقدمت المرأة رغم كل ذلك على الكتابة، فتصنف في خانة الراقصات أي النساء الطائشات»، وتناولت في التسعينيات في كتاباتها العنف المستشري في بلادها ومصير النساء في قبضة

الأصولية الإسلامية، ومن هذه الكتابات «أبيض الجزائر» (١٩٩٦) و«وهران، لغة ميتة» (١٩٩٧)، ولم يقتصر إبداع آسيا جبار على الرواية، بل كتبت مسرحيات وأخرجت فيلمين فاز أحدهما وهو بعنوان «نوبة نساء جبل شنوة» بجائزة النقد الدولي في مهرجان البندقية في ١٩٧٩.

ومن المعروف أن آسيا جبار تقوم بتدريس الأدب الفرنسي في الولايات المتحدة في باتون - روج (لويزيانا) ثم في نيويورك منذ عام ١٩٩٧، وفي ١٩٩٩ انتخبت الأديبة في الأكاديمية الملكية للغة والآداب الفرنسية في بلجيكا، وقد أدرج انتخابها في الأكاديمية الفرنسية في إطار العلاقات بين فرنسا والجزائر، وقد أسس الكاردينال ريشوليو وزير الملك لويس الثالث عشر في ١٦٣٥ الأكاديمية الفرنسية وهي الأقدم في فرنسا، وتتألف من أربعين «خالداً» أوكلت إليهم مهمة السهر على احترام اللغة الفرنسية وتأليف قواميسها.

وكانت آسيا جبار تلقت بهذه المناسبة سيف الأكاديمية الفرنسية في احتفال شاركت به مؤسسات ثقافية وفكرية عربية وفرنسية، وشخصيات من مختلف الحقول الفرنسية والجامعية، معربة عن تأثرها بهذا التكريم الذي قالت: إنها تهديه لكافة الجزائريين، وبخاصة إلى النساء الجزائريات موضحة أن نيلها سيف سلام شرقياً دليل على أن القيم الإنسانية الجميلة في التعايش هي نفسها في كل مكان وزمان، وبأن العالمية ليست فكرة مجردة، إنما هي متأصلة في الإنسان نفسه منذ أن وجد على الأرض، مشددة على أن الأدب بإمكانه اختراق البلدان والحدود. «٧»

❖ السعودية تروج لصحرائها:

نوه حسين المبارك رئيس لجنة تشجيع السياحة بما تتمتع به الصحراء السعودية من غنى أثري وتنوع بيئي وطبيعي، مشيراً على وجه الخصوص إلى انتشار حجارة الرجاجيل التي تعد نموذجاً لافتاً للنظر تحت سماء الصحراء الصافية، والتي تستحضر قطعها الصخرية المنحدرة والمتعرجة والملونة بلون الرمال منطقة أحجار ستونهينج الشهيرة في انكلترا.

وأكد المبارك في تفسير هذه الظاهرة الطبيعية: أن أحداً لا يعرف حقيقة سبب كون قرابة ٥٠ مجموعة تتشكل كل منها من نحو خمسة أعمدة تقف في شكل عنقود عند أطراف صحراء النفود بشمال شرق المملكة العربية السعودية، وتقول الأساطير المحلية أنها بقايا قبيلة مفقودة عاقبها الله، ذاكراً أن خبراء الآثار

يعتقدون ان أحجار الرجاجيل تعود إلى ما قبل عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد عندما بدات الحضارة البشرية في الازدهار اولاً في مصر القديمة والعراق، وتحمل الأحجار أيضاً نقوشاً تربط بينها وبين الألهة في فترة ما قبل الإسلام مثل الإلهة ود، مضيفاً : أن الحجار وضعت على أطراف الصحراء بشكل متعمد، ربما لعبادة الشمس، وقال: بينما كان يعاين الموقع قرب واحة سكاكا على بعد نحو ١٢٠٠ كيلومتر من الرياض أن الشمس عبدت بشمال شبه الجزيرة العربية كما عبد القمر في جنوبها، وأن العادة جرت على اختيار أماكن مرتفعة للتعبد.

وأورد المبارك بعض الاعتقادات والمرويات الشعبية التي تزعم أن حجارة الرجاجيل كانت قبيلة مسخت لإقدامها على فعل أمور غير جائزة أخلاقياً غير أنه تابع أن تلك مجرد أساطير وأنهم لا يرغبون الربط في الوقت الحالي بين الموقع وأمور دينية، لأنهم يرغبون في دعم السياحة، وقد تكون كلمة الرجاجيل متصلة بكلمة رجال.

وفي هذا المنحى قال مجيد خان الخبير في المخطوطات باللغات السامية، والذي قضى ثلاثين عاماً في دراسة مواقع بشبه الجزيرة العربية: إن لديهم عدة مواقع غامضة في أنحائها، غير أنهم فشلوا في معرفة سبب إقامتها ومن أقامها، وقال خان: إن أحجار الرجاجيل جزء من الغموض، مضيفاً أن لها علاقة ما بالدين، وأنها ربما تكون ذات صلة بالفلك، وتابع أنه لا يوجد دليل أثري يثبت تاريخها، موضحاً: أنهم قاموا بحفريات، ولم تكن هناك أوان فخارية معها، وقد تعود حجارة الرجاجيل إلى الزمن الذي كانت تتحول فيه شبه الجزيرة العربية من أرض بحيرات ونخيل كما رسم في المئات من مواقع النقش على الصخور إلى الحالة الجافة الصحراوية التي هي عليها في الوقت الحالي.

ما تجدر الإشارة إليه أن منطقة الجوف كانت منذ آلاف السنين مركزاً لحضارة عربية مبكرة هيمن عليها ملكات تمتعن بالقوة، ووردت أسماؤهن في حوليات الأشوريين الغزاة، وكانت المنطقة أيضاً مسرح الإعداد للفتح العربي للشرق الأوسط في القرن السابع، ولا تزال مدينة دومة الجندل التي سجل الأشوريون كلمة عرب بها لأول مرة منتصبة قرب سكاكا.«٨»

❖ تعاون ثقافي عربي ـ صيني :

نوهت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اليسكو) بالأهمية التي اكتسبها (مهرجان الفنون العربية) الذي أقيم بالصين للتعريف بمظاهر التراث الثقافي والحضاري

العربي الإسلامي، وتعزيز الحوار الثقافي والحضاري بين العالم العربي والصين.

وذكرت نشرة (أصداء الأليسكو) أن فعاليات هذه التظاهرة التي انطلقت في بكين تندرج في إطار منتدى التعاون العربي- الصيني، لقناعة الجانبين بدور العامل الثقافي في دعم هذا التعاون، وبالمهمة التي ينبغي أن تشترك الثقافتان العربية والصينية في القيام بها للدفاع عن مبدأ احترام التنوع الثقافي في العالم، ولاسيما إزاء هيمنة بعض الثقافات الأحادية الجانب، موضحة: أن برنامج التظاهرة الثقافية العربية في الصين تضمن معرضاً للفنون العربية التقليدية والمعاصرة، إضافة إلى مجموعة صور فوتوغرافية بعنوان (العالم العربي في عيون الدبلوماسيين الصينيين) وعرض للأزياء والمأكولات العربية، كما شملت فعاليات البرنامج ندوة حول موضوع الحوار الثقافي العربي الصيني، والسبل الكفيلة بتعزيزه، وإيجاد آليات جديدة لمزيد من تفعيله في مجالات التربية والثقافة.

وخلال هذه الندوة قدم الدكتور المنجي بوسنينة مدير عام منظمة الأليسكو جملة من الاقتراحات إلى الجانب الصيني لتعزيز التعاون المستقبلي بين العالم العربي والصين في مجالات التربية والثقافة والإعلام، مقترحاً في الجانب التربوي: أن تدرج في المناهج والكتب المدرسية لكل جانب مضامين عن ثقافة الجانب الآخر وتاريخه، وأن يتم التوسع في تدريس اللغة العربية بالصين، واللغة الصينية بالبلدان العربية، وتشجيع الدارسين لهاتين اللغتين، وذلك للحفز على تعلمها من بين اللغات الأجنبية الأخرى، واقترح في المجالين الثقافي والإعلامي إيجاد علاقات شراكة بين الجامعات والمجامع العلمية ومراكز البحث، ودور النشر في كل من الصين والعالم العربي لبحث أولويات الترجمة والتخطيط لعمل طويل الأمد يستجيب لحاجيات كل من الطرفين، بالإضافة إلى التعريف المتبادل بين الجانبين لإبداعاتهما الفنية ونتاجاتهما الثقافية من خلال المهرجانات والعروض المشتركة، وتبادل البرامج التلفزيونية بين الصين والبلدان العربية، وتخصيص كل طرف صفحات على مواقع الإنترنت التابعة له في المؤسسات الجامعية والبحثية والثقافية للتعريف بالطرف الآخر.

من جهته طرح وزير الثقافة الصيني سون جيا تشنغ اقتراحات للتعاون الثنائي في المجال الثقافي بين الصين والدول العربية خلال انعقاد المائدة الثقافية المستديرة الرفيعة المستوى

بين الصين والعالم العربي ببكين، دعا فيها إلى تعزيز التبادل الثقافي بين الصين والعالم العربي في القرن الجديد، وإلى المزيد من تطوير علاقات الصداقة والتعاون الثنائية في المجال الثقافي من خلال العمل على: تحقيق المساواة والمنفعة المتبادلة مبدأ للمزيد من توسيع التبادل والتعاون الثقافي بين الصين والعالم العربي، وتوسيع قنوات التبادل، وبذل الجهود لتعميق التفاهم والصداقة بين الشعبين، والاستمرار في إقامة الأيام والمهرجانات الثقافية المتبادلة، وتوسيع تأثير العلاقات الثقافية بين الصين والعالم العربي من جهة والعالم أجمع، وتبادل المزيد من الزيارات الدورية بين القيادات الثقافية، وتعزيز التعاون بين المؤسسات الثقافية الصينية والعربية بهدف توثيق عرى التفاهم المشترك والصداقة المتبادلة، وتحرير المزيد من الأسواق الثقافية للطرفين، وتقوية الاتصال والتعاون في مجالات الحاسوب والمعلوماتية، ورفع قدرة تدريب الموارد البشرية والساندة الثقافية، بحيث يعمل الطرف الصيني على تنظيم الإداريين الثقافيين العرب للمشاركة في نشاطات التدريب والدراسة في الصين، تعزيز التعاون الثقافي بين الصين والعالم العربي، وتأييد كل منهما للآخر، وتبادل الآراء وتنسيق المواقف بينهما، وذلك في المؤتمرات والمحافل الدولية، والانطلاق إلى المستقبل، وتعزيز التبادل بين النشء والمحافظة على ديمومة واستمرار الصداقة الصينية العربية جيلاً بعد جيل. «٩»

❖ ماكدونالد يفوز بجائزة مايلز فرانكلين :

فاز الروائي روجر ماكدونالد بجائزة مايلز فرانكلين الأسترالية عن روايته «اغنية دزموند كيل»، وكان قد أعلن عن جائزة مايلز فرانكلين الأدبية، والتي تعتبر من ارفع الجوائز التي تقدم في الحياة الثقافية الأسترالية، وهي مخصصة للرواية، وترشح ماكدونالد خمس مرات للجائزة قبل ان يفوز بها هذا العام، وكان ماكدونالد قد نشر العديد من الروايات منها: رجل الماء، الصفعة، النهر المنزلق، وقاتل السيد نيوتن التي حصلت على العديد من الجوائز، كان آخرها جائزة الوطنية الأسترالية للأدب عام ٢٠٠٠، وترجمت إلى لغات عدة.

وتضمنت قائمة الترشيحات النهائية التي أعلن عنها في نيسان الماضي خمس روايات هي: «جناح الليل» للروائية برينيدا ووكر، و«النهر السري» للروائية كيت غرينفل، «الكتاب الحديقة» للروائي بريان كاسترو،

«أغنية دزموند كيل» للروائي روجر ماكدونالد، «أحكام كل رجل لحياة علمية» للروائية كاري تيغاني، علماً بأنه قد تقدم للجائزة أربعة وخمسين رواية.

وجائزة مايز فرانكلين أسست عام ١٩٥٤، والتي كانت وصية المؤلفة قبل وفاتها، من ثروتها الخاصة: ليتذكر الأستراليون في فترة ازدهارهم الثقافي أيام معاناة معظم أدباء أستراليا، وقد منحت الجائزة لأول مرة عام ١٩٥٧ للروائي الأسترالي باتريك وايت عن رواياته (فوس)، أما الآن فقد انتقلت رعاية الجائزة وتمويلها إلى شركة نيلسون ميرز.

وتعتبر الكاتبة الراحلة فرانكلين (١٨٧٩-١٩٥٤) نموذجاً منفرداً في الثقافة الأسترالية، فقد عملت كممرضة ثم كخادمة حتى نشرت أولى رواياتها «مهنتي الرائعة» والتي نشرت عام ١٩٠١، ثم نشرت تحت أسماء مستعارة كالأعزب والعجوز والعامي، إلى جانب عملها كصحفية في الديلي غراف وسيدني مورنينغ هيرالد، وخلال تلك الفترة اهتمت كناشطة في الحركة النسوية الأسترالية، ثم انتقلت للعمل في الولايات المتحدة وانجلترا ثم عادت إلى موطنها بعد أن ذاع صيتها الأدبي. «١٠»

❖ راشيل كوري في نيويورك:

شهدت مدينة نيويورك عرضاً لمسرحية تدور فكرتها حول سيرة ناشطة حقوق الإنسان الأمريكية راشيل كوري التي لقيت حتفها في غزة، وذلك بعد ستة أشهر من سحبها من جدول العرض بمسرح آخر وسط اتهامات للمسرح بممارسة الرقابة.

ومسرحية (اسمي راشيل كوري) التي تؤديها سيدة واحدة تستند إلى يوميات ورسائل بالبريد الالكتروني للناشطة الأمريكية البالغة من العمر ٢٣ عاماً التي دهستها جرافة إسرائيلية في ١٦ مارس ٢٠٠٣، بينما كانت تحاول منع هدم مبنى فلسطيني.

وكانت هذه المسرحية التي أخرجها الآن ريكمان قد حققت نجاحاً كبيراً في لندن العام الماضي وكان من المقرر أن يبدأ عرضها على مسرح نيويورك ثييتر ووركشوب في آذار الماضي، غير أن المسرح أبلغ شركاءه البريطانيين قبل أسابيع قليلة من موعد عرضها في نيويورك بتأجيل العرض بعد مناقشات مع أناس يعملون في الفنون و(زعماء دينيين) و(ممثلين للطائفة اليهودية)، واتهم ريكمان المسرح بممارسة الرقابة، كما أثار قرار التأجيل جدلاً ساخناً حول السياسة وحرية التعبير في الفنون.

وكانت كوري شخصية مثيرة للجدل منذ فترة طويلة بسبب تأييدها ودفاعها عن المدنيين الفلسطينيين مما دفع بقوات الاحتلال

الإسرائيلي إلى قتلها دهساً، مدعية أن ذلك مجرد حادث غير متعمد، الأمر الذي شككت به عائلة كوري وحث الحكومة الأمريكية على المطالبة بتحقيق مستقل في وفاتها مجادلة بوجود تناقضات في التقرير الإسرائيلي.

يذكر أن المسرحية كتبت بالاستعانة بكلمات كوري نفسها، وهي قصة شخصية للغاية من طفولتها وحتى الفترة التي قضتها في غزة، وقال مخرج المسرحية: «لم نكن نسعى أبداً لتصوير راشيل على أنها قديسة أو إثارة العواطف نحوها... لكننا أردنا أيضاً مواجهة حقيقة أنها صورت كشيطانة»، وأضاف قائلاً: أردنا عرض صورية متوازنة، الجانب من حياتها كناشطة يضاهي بكل تأكيد الجانب التخيلي فيها، ليس لدي شك على الإطلاق في أنها لو كانت بقيت على قيد الحياة لكانت هناك روايات ومسرحيات تدفق منها. «١١»

الإحالات

١- وكالة الأنباء العربية السورية «سانا» WWW.SANA.ORG.

٢- وكالة أنباء الشرق الأوسط WWW. MENA.ORG.EG.

٣- موقع نسيج WWW.NASEEJ.COM.

٤- وكالة الأنباء الكويتية «كونا» WWW.KUNA.NET.

٥- وكالة الأنباء التونسية WWW.AKHBAR.TN.

٦- موقع ميدل ايست أن لاين WWW.MIDDLE-EAST-ONLINE. CO.

٧- وكالة الأنباء الجزائرية WWW.APS.DZ.

٨- موقع القناة WWW.ALQANAT.COM.

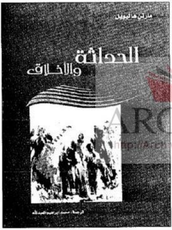
٩- شبكة المعلومات العربية المحيط WWW.MOHEET.COM.

١٠- موقع البوابة WWW.ALBAWABA.COM.

١١- موقع العرب أونلاين WW.ARABONLINE.CO.

❖ ❖ ❖

كتاب الشهر



الحداثة والأخلاق

عرض وتقديم: محمد سليمان حسن (*)

صدر حديثاً، عن دار «إنانا» بدمشق، كتاب تحت عنوان «الحداثة والأخلاق». الكتاب من تأليف الباحث «مارتن هاليويل». قام بترجمته إلى اللغة العربية الأستاذ الباحث «محمد إبراهيم العبد الله». يقع الكتاب في /٢٦٠/ صفحة من القطع الكبير. ضمّ بين دفتيه مقدمة وخاتمة و/٨/ فصول بحثية. نقدم عرضاً للكتاب بما يتسق والمعطيات المعرفية له.

(*) باحث وناقد سوري

الحداثة وأزمة الأخلاق

تعكس رواية البطولة التراجيدية التي نشرها «توماس هاردي» عام /١٨٩١/ تحت عنوان «تس من دوبرفيل» صيغة الواقعية الأدبية في القرن التاسع عشر من حيث أسلوبها، كما تبشر أيضاً ببعض الاهتمامات الأخلاقية الكبرى التي ابدتها حداثة أوائل القرن العشرين. هكذا تظهر لنا «تس» على أنها لا تكتفي بالقرع على ذخيرة الفكر الحدسي القديم، وإنما تقف أيضاً على أعتاب عصر جديد من الحداثة.

ما يفصح عنه من «وجع الحداثية» الذي ينقّ منه السارد بقدر ما تنقّ منه «تس» طوال رواية «هاردي» هو الألم الذي أخذ في مطلع القرن الحادي والعشرين شكل الصدمة المؤلمة. فالتحليل الدقيق للجراح التي ابتليت بها تِس من جرّاء قوى التحديث تقدم صيغة للبحث عن الأوجاع التي تتكرر في الكتابة الحداثية من تسعينيات القرن التاسع عشر حتى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، قبل أن تصبح كدمات الحداثة الاجتماعية ظاهرة للعيان. وإذا ما كانت معظم الدراسات التي تناولت كتابة مطلع القرن العشرين تعزز الرؤية المتشائمة للعالم الحديث الذي يتآكل من أطرافه، فإن هذا الكتاب يحاول تبيان، أن الحداثة الأدبية يمكن أن تنعش ذاكرتنا، وتوصلنا إلى فهم أعمق لبعض من أصعب المعضلات الأخلاقية في القرن العشرين.

يؤكد هذا الكتاب على مجموعة من القضايا غالباً ما تناولها نقاد الحداثية، أعني، انشغال الكتّاب الحداثيين بقضايا الأخلاق، وبقيت القضايا الأخلاقية تصطدم باهتماماتهم الجمالية، سواء في مذهبهم «الفن للفن» أو «بالفنان كبطل» في الروايات التي صدرت في مطلع القرن العشرين. وتبدأ هذه التصريحات مع الحداثيين الأوائل أمثال: جوريس كارل إيسمانز ومارسيل بروست، وصولاً إلى فناني الدادائية والحداثية العليا أمثال: جويس وشتاين. لقد جرب الحداثيون عالم الأخلاق العملية بدلاً من عالم الأخلاق النظرية وذلك لاستكشاف ممر بين القيمة الشخصية والفعل الاجتماعي. لقد أدركوا أن العزلة الفردية من شأنها أن تزداد حدة دون الاستعانة بالتقنيات العملية التي تثير الحساسية الأخلاقية.

في هذا الكتاب، يحاول المؤلف أن يبين أن كثيراً من الشخصيات الرئيسة الحديثة يعانون من الألم ذاته الذي تعاني منه تِس. فغالباً ما تشير مساءلة المعايير الدالة على ما هو «واقعي» إلى استياء شديد من القيم الاجتماعية، وغالباً ما

تنطوي على ضرورة ابتكار سنن جديدة للعيش تتحدى تلك القيم وتبطلها.

هذه الإشكالية الأخلاقية نفسها تثير على الأغلب مجموعة من الأسئلة المعرفية التي تلازم القراءة الحداثية. فالحرية التي يعدنا بها العالم الحديث، وقلما يمنحنا إياها، غالباً ما يُعبر عنها بلغة عالم بلا هدف أو يعجز الفرد عن اتخاذ القرار من بين الخيارات الممكنة. وكما أن الكثير من الشخصيات الحداثية هي شخصيات ساقطة يُراد لها أن تضفي معنىً على عالم مليء بالزلل والعثرات، كذلك القارئ الضمني للأدب الحداثي هو ضمنياً ساقط أيضاً. وقد لا نجد ارتياحاً أخلاقياً في القراءة بهذه الطريقة.

لقد أمكن للألم الذي عجزت تس أن تُعبر عنه كاملاً أن يرمز بعد قرن من الزمان، بصورة كدمة مؤلمة، كما لو أننا نكرر في التحول الذي يجري اليوم باتجاه العولمة الاقتصادية والثقافية، بعضاً من المعضلات الأخلاقية التي طرحتها تكنولوجيا القرن العشرين، فالكثير من الهزات التي تعرض لها القرن العشرين- كالحروب، والإبادة الجماعية، والتطهير العرقي، وإحياء الأصول الدينية، والأضرار البيئية- نتجت عن العجز في التوصل إلى حلول أخلاقية حقيقية للمعضلات المحلية، والخلافات الوطنية، والصراع الدولي.

هذا الشكل من النقد الأدبي، الذي يُحدد معالمه ويُختبر في هذا الكتاب، لا يقدم علاجاً ناجحاً للشفاء من هذه الكدمات، إنما يقدم إعادة تقييم للأدب الحداثي في عهد ما بعد الألفية. هذا عندما أعيد إدخال الاهتمامات الأخلاقية في جداول الأعمال النظرية والسياسية والثقافية.

تم تقسيم الكتاب إلى ثمانية فصول عدا عن المقدمة لاستكشاف هذه القضايا أما المقدمة فمقسمة إلى ثلاثة أجزاء بوصفها المنطقة التجريبية الأخلاقية ومنطقة الخطر الأخلاقي، تتفق مع ثلاث مستويات من الفكر تتعلق بهذه الدراسة.

الفصل الأول: يناقش ظاهرتين من الانحطاط توامين في الثقافة الأوروبية لأواخر القرن التاسع عشر، والطبيعية في الثقافة الأمريكية لمنعطف القرن. المناخ الذي انبرت فيه طبقة من الكتاب لتدمير المعتقدات المبجلة للقرن التاسع عشر، المرتبطة بالتقدم الأخلاقي الاجتماعي وبالقيم البيداغوجية للأدب.

في الفصل الثاني: مناقشة قصتين انحطاطيتين أوروبيتين: الفاسد لأندريه جيد

(١٩٠٢) و(الموت في البندقية) لتوماس مان (١٩١٢) واستعارات المرض تمكّن كل من (جيد ومان) من استكشاف سقوط شخصياتهما الرئيسة وهم يصارعون ضد القوى الغريبة، في حين تتفق خبراتهم الانحطاطية مع دراسة جوليا كريستيفا عن الإذلال في «قوى الرعب».

الفصل الثالث والرابع: يتناول المراكز الحداثية الرمزية في السنوات التي أدت إلى الحرب العالمية الأولى وفترة ما بين الحربين. فالفصل الثالث يعطي مشهداً للأدب الحداثي المتطرف: ممارسة الطليعية من قبل الفنانين الدادائيين في أوروبا الوسطى وانتساخ السوريالية الفرنسية عن الدادائية بعد الحرب. الفصل الرابع يواصل تناول الدور لصورة الأبله في العمل الحداثيالرئيس لجوزيف كونراد ووليم فوكنر كتقنية رمزية لزعزعة أطر المرجعية الاجتماعية والأدبية المقبولة.

الفصلان الخامس والسادس: يناقشان التيارات الأدبية المتداخلة عبر الأطلسي بشكل أكثر مباشرة لمحاولة إثبات أن تجربة العبور الثقافي والمنفى قدمت للكتّاب الحداثيين الفرصة لربط القضايا الأخلاقية بمسائل الهوية الثقافية والجنسية. الفصل الخامس يركز على أربعة من كتّاب الاغتراب الأمريكي- آرنست همنغواي وجيرترود شتاين، وهنري ميللر وأينس نين- الذين اختاروا باريس لتكون حاضراً لهم لاستكشاف هويات الجنس البديلة لهؤلاء الذين دُفعوا بالقيم الأمريكية التقدمية. الفصل السادس يطّور هذا النقاش عن الأخلاق والمدنية بمقارنة أعمال الكاتب التشيكي فرانز كافكا وأعمال الكاتب والشاعر المسرحي الإسباني فيدريكو غارسيا لوركا، اللذين قدمت رؤيتهما التخيلية لأمريكا، وتحديداً التجربة البصرية لمدينة نيويورك مشهداً تعرفوا من خلاله على ثقافة الآخر وأخلاقه.

الفصلان الأخيران: يتناولان كتاباً توسعوا في معايير الحداثية في الثلاثينيات من القرن العشرين بتركيزهم على موضوعات الخدعة والتحول وإثارة الأسئلة حول شرعية بعض الأشكال المحددة للفعل الاجتماعي. الفصل السابع يناقش قصّة المتشرد الحداثي التي صُوّر فيه المشرد على أنه غالباً ما تنقصه الصفة أو الطبيعة الأخلاقية. الفصل الثامن يتعامل مع الطرائق التي يناقش فيها كل من كلوس مان وتوماس مان المناخ السياسي المضطرب لألمانيا.

نبذ الأخلاقية الحداثية

قبل مناقشة الطرق التي انحرفت فيها

الجماليات الحداثية عن المبادئ الأخلاقية السائدة للقرن التاسع عشر، من الضروري ان نعرِّف ثلاثة مصطلحات أساسية في النقاش الذي سيأتي لاحقاً: التحديث Modernization، والحداثة Modernity، والحداثية Moderizm. الأول، «التحديث» يشير إلى التغيرات التي تؤدي إلى سيرورات تكنولوجية يقودها تطور الرأسمالية والمدنية التي جا[illegible] طلع القرن العشرين تختلف بشكل ملحوظ عن سابقاتها وعن الحياة في القرن التاسع عشر. على النقيض من الحرف المنزلية السائدة في القرن الثامن عشر، اهتم الروائيون الفيكتوريون أمثال تشارلز ديكنز وبلزاك ووليم دين هويلز بالتغيرات الاجتماعية هذه، لكنهم ظلّوا مطمئنين نسبياً على نظم العقيدة الأخلاقية الثابتة.

سأستخدم -المؤلف- الحداثة للدلالةعلى الخبرة الفردية والجماعية للعالم الحديث، وتحديداً كما تم تجسيدها بأفكار تمثل رداً على سيرورات التحديث الاقتصادية والاجتماعية. هذه الأفكار تتأرجح بين طرفي القبول الطوعي للبيئة البديلة والرفض لكل أسباب الحداثة. والأمثلة على هذا التطرف نشاهدها لدى: تشارلز بودلير في عمله «رسام الحياة الحديثة» عام /١٩٦٣/. وتيودور أدورنو وماكس هوركيمر في كتابهما المشترك «جدلية التنوير» عام /١٩٤٤/.

و«الحداثية» تدل على الوسط الفني الذي من خلاله تم التعبير عن تجربة الحداثة، سواء في الشعر، أم في النثر، أم في الأفلام ، أم في الرسم، أم في النحت، أم بأشكال فنية أخرى. الحداثية ليست حركة بمعنى أن الفنانين يسعون جميعاً إلى ذات الأهداف. بالمقابل، يمكن ان نفهم الحداثية على انها مصطلح جماعي تصف سلسلة من التيارات الفنية التجريبية التي ثارت ضد الأشكال الفنية السائدة ونظم القصيدة للقرن التاسع عشر. بهذا حاول الفنان الحداثي أن يتفكر ويقتنع بالتحديث في محاولة منه لإيجاد طرق جديدة ومتنوعة وأكثر أصالة يمثل بها الحداثة.

احد أنجع الطرق للإشارة إلى كل من الوعي الذاتي التاريخي الذي رافق تجربة الحداثة وهموم الحداثي على المذهب الأخلاقي هو تناول المثال المبكر: البيان الحداثي الأول لدستويفسكي «ذكريات من منزل الأصوات» عام /١٨٦٤/. دستويفسكي قدم فيه نقداً لاذعاً للتيارات الأخلاقية والاجتماعية للقرن التاسع عشر لتحجيمها الحياة الفردية.

تشير نيشيفسكي مؤلف كتاب «ما العمل؟» وتحت عنوان فرعي» حكايات عن أناس جدد» /١٨٦٣/، درس إصلاح المجتمع كقضية علمية بالأساس، يمكن حلها بالالتزام بالنظريات النفعية المختلفة التي تزعمها بأشكالها المختلفة جيرمي بنتام وجون ستورت ميل في إنكلترا. وباعتبارها فلسفة المصلحة الشخصية التي تقدم الأسس لضمان المصلحة العامة والسعادة المتبادلة. فإن المذهب النفعي زوّد تشير نيشيفسكي بالعقيدة الاجتماعية والأخلاقية الهادفة.

الحداثية والأخلاق

كما أحاول -المؤلف- أن أثبت في هذا الكتاب استخدام كثير من الكتّاب الحداثيين القص لخدمة الهدف المشابه الذي رد به دستويفسكي على تشير نيشيفسكي النفعي. الكتّاب الحداثيون لم يعيدوا تصوير الواقع من منظور الخبرة الفردية، في ردهم على واقعية القرن التاسع عشر والتي صوّرت الواقع الاجتماعي على أنه موضوعي نسبياً، إنما الكثير منهم -بيكيت ونوبكوف- ظلّ يشكك بإمكانية تصوير الواقع البتة. وبدلاً من أن تكون الواقعية مألوفة ومنظمة، فإنها بالنسبة للحداثيين فقدت توازنها.

الاستراتيجيات المختلفة التي ينشرها الكتاب الحداثيون لتقييم مكانة الواقع ثانية وثقها من قبل الكثير من نقاد الأدب أمثال كولن ماكابي، وراندال ستيفنس وبيتر نيقولا، وآخرين. وما تم تناوله قليلاً بالأساس هو الطريقة التي تتخذها هذه الاستراتيجيات بتكافؤ أخلاقي محدد التي توجّه الكتّاب لوضع أولويات لبعض القيم وإعادة ترتيب أو التخلص من بعضها. ويمكن أن تفهم الكتابة الحداثية على أنها المسرح الذي تمثل عليه المشاكل الأخلاقية في انتقالها الهادئ من تطبيقاتها المباشرة إلى الحياة.

وكما يعلن هابرماس في مقاله المؤثر بأن «الحداثة»: مشروع ناقص، كذلك يساجل (ويبر) بأن العبور الاجتماعي إلى الحداثة يتطلب الفصل بين ثلاثة مجالات فارقة للسبب الحقيقي، سبب ذرائعي معرفي، وسبب عملي أخلاقي وآخر تعبيري جمالي، ويصرح هابرماس بأن الفصل بين هذه المجالات نتج عن (الاحترافية) في المجالات الخاصة بالموضوع المثار والنتيجة أن الهوة تتسع بين ثقافة المتمرسين وثقافة الجماهير.

المفكر الماركسي جورج لوكاش ينتقد الحداثية لأنها تجاهلت «سيرورة الحياة

كاملاً» وشمولية المجتمع ككل»، التي يجدها في أعمال كتّاب أمثال وولتر سكوت، ليو تولستوي، وأعمال توماس مان المبكرة. ويساجل أيضاً أن نمطاً محدداً من النظام السردي يضاعف من التركيب الباطني الداخلي للواقع.

يعلن لوكاش: «أن الأدب ينبغي أن يتضمن فكرة الطبيعية Normal إذا ما أراد أن يضع ما تم تحريفه بشكله الصحيح: «بمعنى، أن الكاتب عليه ان يحمل إحساساً ثابتاً تجاه العرف الاجتماعي والمسائل الأخلاقية المشروعية التي يمكن أن ينحرف عنها أحدنا.

ستؤكد نظرية واحدة تجمع وجهتي نظر هابرماس ولوكاش معاً بأن الكتّاب الحداثيين ينبغي أن يسعوا لابتكار استراتيجيات لإعادة توحيد أجواء الحداثة المتفرقة، لكن دون اللجوء إلى معايير أخلاقية سواء كانت تراثية أم مجردة.

القراءة أخلاقياً

إن تأكيد (أرنيت) على البراعة الفنية الأدائية يقدم طريقة تشخيص ناجعة لانشغال الحداثي بالمسائل الأخلاقية، بتأكيده على العقل الارتجالي بدلاً من تركيزه على النتائج، كما يقدم أيضاً طريقة تحرك بين مناقشة شكل الحداثية ومضمونها وتقنية معينة لقراءة الأدب الحداثي.

حملت صيغة النقد عند (ليفس) مادة أخلاقية ثانوية أثرت في حكمخ لتميز أعمالاً ذات جدية عالية يقدم من خلالها رؤية أخلاقية راقية عن الحياة، لكن من دونه لا تجد مثل هذه الأعمال ما يبرره، ولو أعلن (ليفس) بأن نقده يتصف بالشمولية و«وظيفة الناقد الأدبي أن يحقق كمالية محددة للاستجابة»- إلا أن جدول أعماله ضيق جداً.

يشير (زغمانت بومان) في «حياة المزق»(١٩٩٥) إلى أسلوب يتجنب فيه الناقد النظرة التحليلية الضيقة دون أن يتنكر للمسائل الأخلاقية كاملاً. (بومان) يدعو إلى نوع من الممارسة الأخلاقية التي ترتكز على أسس ثابتة، كتلك التي توجد في النقد (الليفسي=ليفس)«السنة الأخلاقية».

أحد أهم الكتب التي تعالج قضايا الأخلاق كتاب (أخلاقيات القراءة) للكاتب الأمريكي (ج.ميللر) (١٩٨٧) وهو مجموعة من المقالات. عَمَلُ ميللر هذا (أعوج) نتيجة الاهتمامات الأمريكية التفكيكية، والمهنيون الذين يشددون على غموض اللغة بقدر ما يشددون على الصعوبات التي تعترض القارئ للتوصل إلى معنى ثابت.

ميللر في مناقشته لـ«حدث» أو «فعل» القراءة، أدى إلى لغة عامة للتفكير بفعالية القراءة الأدائية، دون السقوط مرة أخرى في الموضع المؤسس أخلاقياً. هذه النظرية العامة تعكس الاهتمام الجاري لمرحلة ما بعد التأسيس في الفعل الأخلاقي وتتفق مع دعوة (كولن ماكين) بأن «الخلفية الكبيرة للمعرفة الضمنية عن الحياة الإنسانية» التي تدخل في نطاق التلاعب بالألفاظ أثناء القراءة، لا يمكن أن تكون مصنفة ضمن المبادئ النظرية.

إصدارات

* **العصافير**: صدر حديثاً، عن دار الخيال في بيروت، مجموعة قصصية تحت عنوان «العصافير» للأديب والقاص الروائي «ياسين رفاعية». تقع المجموعة في /١٧٣/ صفحة من القطع الوسط، ضمت بين دفتيها /١٩/قصة قصيرة، إضافة إلى مجموعة من الدراسات النقدية حول المجموعة، بقلم عدد من الكتّاب والنقاد العرب.

* **لبنان والمشروع الأمريكي**: صدر حديثاً، عن دار إنانا للطباعة والنشر بدمشق، كتاب تحت عنوان «لبنان والمشروع الأمريكي: قراءة في الأزمة اللبنانية وتداعياتها». الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «عزت السيد أحمد» أستاذ الفلسفة في جامعة تشرين. يقول المؤلف في كتابه: «يظن الكثيرون أن اغتيال الحريري هو الذي أثار ما توافق الإعلام على تسميته الأزمة اللبنانية وما رافق هذه الأزمة من أحداث وتداعيات. ويظن الكثيرون أيضاً، أن ما كان ظاهراً من الأزمة هو وحده الحقيقة ووحده ما كان يحدث فعلاً. هذا الكتاب محاولة من المحاولات لمقاربة الحقيقة من زوايا مختلفة ومعالجة منطقية وتاريخية لما حدث ويحدث وما يتوقع حدوثه مستقبلاً».

* **النظام الاقتصادي العربي**: صدر حديثاً، عن دار إنانا للطباعة والنشر بدمشق، كتاب تحت عنوان «النظام الاقتصادي العربي: واقع ومشكلات ومقترحات». الكتاب من تأليف الباحث الدكتور «عزت السيد أحمد» أستاذ الفلسفة في جامعة تشرين. يقول المؤلف: «يناقش هذا الكتاب واقع الاقتصاد العربي، نظرية ونظاماً وبنية، باحثاً في المشكلات التي يعاني منها، والأخطاء التي يقع فيها الاقتصاديون العرب، ليخلص إلى رؤى واقتراحات لتطوير العمل الاقتصادي العربي من خلال فتح آفاق النشاط الاقتصادي وأنماط التفكير والمشاريع

وأساليب التعامل التي لا يغيب كثير منها عن أذهان المفكرين الاقتصاديين العرب. ولكنهم لا يعملون بها لسبب أو آخر. وهذا ما تمت مناقشته في هذا الكتاب أيضاً.

◆ **الشاعر بديع صقور في أعماله الشعرية الكاملة**، بطبعة خاصة، أصدر الأديب الشاعر والقاص والناقد «بديع صقور» أعماله الشعرية التي كتبها بين أعوام /١٩٧٧-٢٠٠١/. ضمّت هذه الطبعة الأعمال الشعرية التالية: الدفتر البري لأعشاب البحر، شقائق الخريف، جلنار البحر، تحت فيء النجوم، يرث البحر الغبار، حاضر.. الآن.. دائماً». تقع المجموعة في /٣٧٧/ صفحة من القطع الوسط. نختار من عبق بحرها الفياض الأبيات التالية من قصيدته (سفر).

وفتحت صدرك للبحر
طرزت جناحيك الهموم.
بددتك المنافي..
وحشة القبر سفر..
وصهيل المرافئ في دمك
سفر..
أرق الماء السفن
ضيع الموج شطآن الغناء
لملم الشعر أحزان الخريف
مزّقوق كثبان الحروف.
تاهت الصحراء في ليل المدينة.
سفر..
وأوقف شدو العندليب.
شجن على أغصان الضلوع
شدني البحر،
أرخت جدائلها،
ونامت من تعب الشروق.

❖ ❖ ❖